BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

LE SENTIMENT DU BEAU ET LE SENTIMENT POÉTIQUE

(ESSAI SUR L'ESTHÉTIQUE DU VERS)

PAR

MARCEL BRAUNSCHVIG

Ancien élève de l'École Normale Supérieure
Professeur agrégé des lettres au Lycée de Toulouse
Docteur ès lettres.

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1904

LE SENTIMENT DU BEAU

ET LE SENTIMENT POÉTIQUE

LE SENTIMENT DU BEAU ET LE SENTIMENT POÉTIQUE

(ESSAI SUR L'ESTHÉTIQUE DU VERS)

PAR

Marcel BRAUNSCHVIG
Ancien élève de l'École Normale Supérieure
Professeur agrégé des lettres au Lycée de Toulouse
Docteur ès-lettres

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1904

m R

A MONSIEUR GUSTAVE LANSON

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE FRANÇAISE A LA SORBONNE

HOMMAGE RESPECTUEUX ET RECONNAISSANT

A MON FRÈRE FERNAND BRAUNSCHVIG

PROFESSEUR AGRÉGÉ DES LETTRES AU LYCÉE DE MONTPELLIER

TÉMOIGNAGE D'AFFECTION PROFONDE

PRÉFACE

PRÉFACE

C'est en esthéticien que nous allons étudier les vers. Mais avant d'exposer avec précision l'objet de nos recherches et notre méthode, il importe de rappeler brièvement les travaux faits avant nous sur la poésie.

Tout d'abord les poètes ont plus d'une fois tenu à parler de leur art. Mais comme il entre dans la création poétique une grande part d'inconscience, il arrive fréquemment qu'on sache faire de très beaux vers, sans être capable de dire comment ils ont été composés ni pourquoi ils nous enchantent. Les poètes sont d'ailleurs le plus souvent inaptes à l'expression des idées générales. Aussi, quand ils essayent de définir la poésie, ne trouvent-ils ordinairement que des formules vagues et déclamatoires : l'opuscule de Lamartine sur « Les destinées de la poésie » et toutes les préfaces des œuvres poétiques de V. Hugo en sont la preuve ; et pour s'en convaincre encore mieux, on peut lire ce qu'ont dit ou écrit sur la poésie les poètes contemporains, décadents et symbolistes[1]. A l'exemple des poètes, les critiques se sont, eux aussi, presque toujours payés de mots. Citerons-nous le livre de P. Ackerman sur « Le principe de la poésie » (1841) ou celui d'A. Pictet sur « Le beau dans la nature, l'art et la poésie » (1854)? Ces ouvrages, déjà anciens, sont depuis longtemps tombés dans l'oubli

1. Voir en particulier le livre de Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire* (Charpentier, 4e éd., 1901).

et c'est justice. Quant aux articles plus récents, que publient les journaux et les revues, ils ne sont guère plus instructifs. Dès qu'on parle de la poésie, il semble qu'on veuille prouver qu'on est soi-même un poète inspiré ; mais on parvient ainsi tout au plus à montrer qu'on est un médiocre penseur.

Pour ne point tomber dans ce défaut de précision, beaucoup de ceux, qui ont étudié la poésie, ont fait porter leur examen sur la seule technique du vers. Très nombreux sont les traités de versification, surtout de versification française[1], qui ont été composés au cours des cinquante dernières années soit en France soit à l'étranger. Les plus utiles à consulter sont ceux de Quicherat, de Th. de Banville, de Becq de Fouquières et de Clair Tisseur. Chacun d'eux manifeste des tendances et des préoccupations diverses : Quicherat montre un respect exagéré de la tradition et une

1. En voici les principaux :
Aubertin. *La versification française et ses nouveaux théoriciens* (1898).
Th. de Banville. *Petit traité de versification* (1872).
Benlœw. *Précis d'une théorie des rythmes* (1862).
Castel-Blaze. *L'art des vers français* (1857).
Crouslé. *Éléments de versification française* (1891).
Delavenne. *Traité de versification française* (1886).
Duc. *Étude raisonnée de la versification française* (1889).
J.-A. Ducondut. *Essai de rythmique française* (1856).
E. d'Eichthal. *Du rythme dans la versification française* (1892).
Evrard. *Préceptes de poésie* (Namur, 1884).
Foth. *Die franzœsische Metrik fur Lehrer und Studierende* (Berlin, 1880).
Becq de Fouquières : *Traité général de versification française* (1879).
De Gramont. *Les vers français et leur prosodie* (1876)
De la Grasserie. *Des principes scientifiques de la versification française* (1900).
Jullien. *Les formes harmoniques du français* (1876).
Legoffic et Thieulin. *Nouveau traité de versification française* (1890).
Lubarsch. *Franzœsische verslehre mit neuen Entwickelungen fur die theoretische Begrundung der franzœsischen Rhytmik* (Berlin, 1879).
Mainard. *Traité de versification française* (1884).
Pellissier. *Traité théorique et historique du vers français* (1882).
Quicherat. *Traité de versification française* (1859, 2e éd.).
Clair Tisseur. *Modestes observations sur l'art de versifier* (Lyon, 1893).
Wulf. *La rythmicité de l'alexandrin français* (Londres, 1900).

timidité excessive à l'égard des réformes possibles et nécessaires ; Th. de Banville, avant tout soucieux de mettre en lumière ce qu'apportait de nouveau l'École Parnassienne qu'il représente, tombe bien souvent dans l'exagération ; Becq de Fouquières, par amour de l'originalité, déploie une indépendance d'esprit qui le pousse à souteuir parfois d'ingénieux paradoxes ; Clair Tisseur enfin, pour dogmatiser sans paraître pédant, recouvre d'une enveloppe d'ironie son bon sens très aiguisé. Tous ces théoriciens du vers ont du reste un trait commun : ils formulent des règles sans essayer de les expliquer en remontant aux principes mêmes de la poésie.

Cette explication, quelques-uns ont senti la nécessité de la donner. Mais le tort qu'ils ont eu, selon nous, a été de la rechercher presque exclusivement dans l'histoire. Certes, il est intéressant de retrouver, si l'on peut, dans le passé l'évolution du vers ; et des ouvrages[1], comme celui de Tobler, le meilleur en ce genre, sont d'une grande utilité. A voir que certaines règles, qui nous semblent aujourd'hui indispensables, n'ont pas toujours existé ; que d'autres, après avoir été un temps en vigueur, ont disparu ensuite ; que celles-ci ont survécu à la cause qui leur avait donné naissance ; que celles-là enfin, d'abord assez larges, se sont progressivement rétrécies, on apprend à se dégager de l'aveugle

1. En voici les principaux :

Tobler. *Vom franzœsischen Versbau alter und neuen Zeit* (Leipsig, 1894, 3e éd.) (trad. par Breul et Sudre, avec une préface de G. Paris, 1885).

Bellanger. *Études historiques et philologiques sur la rime française* (Angers, 1876).

Boisjolin. *Esquisse d'une histoire de la versification française* (*Revue de la Société des études historiques* ; nov.-déc. 1884).

Maximilien Kawcynski. *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes* (Paris, 1889).

Maurice Souriau. *L'évolution du vers au* XVIIe *siècle* (1893).

Pierrre de Barneville. *Le rythme dans la poésie française* (1898).

superstition des lois poétiques établies. Hésitera-t-on, par exemple, à modifier la règle de l'hiatus, si l'on sait que, d'abord permis aux poètes, l'hiatus fut seulement proscrit au XVIe siècle par Desportes ? Ne croira-t-on pas possible d'autoriser les « césures féminines » à l'intérieur du vers, quand on aura appris qu'elles furent tolérées dans notre poésie jusqu'à Jean Lemaire de Belges ? Refusera-t-on de permettre aux poètes de faire rimer certains mots qui, sans s'écrire de même, se prononcent semblablement, et d'employer à la suite plusieurs rimes masculines ou plusieurs rimes féminines, lorsqu'on saura que cette double interdiction date du XVIe siècle et qu'elles viennent, la première, de ce que toutes les consonnes finales étaient encore sonores, la seconde, de ce que la poésie était alors souvent accompagnée de musique ? Enfin croira-t-on qu'il est nécessaire d'imposer aux poètes la recherche de la rime riche, quand on voit que toute notre poésie du moyen âge s'est contentée de l'assonance ? — D'autre part, la connaissance de l'histoire de la versification peut nous mettre en défiance contre certaines tentatives contemporaines manifestement illégitimes. Si durant des siècles nos poètes ont d'instinct usé des mètres pairs et s'ils en ont tiré les effets les plus riches, on conviendra que vouloir désormais se servir presque uniquement de mètres impairs, ces derniers fussent-ils même légitimes à certaines conditions, c'est pousser un peu loin l'amour de la nouveauté. Si durant des siècles nos poètes ont senti la nécessité de césures régulièrement placées, et, sauf dans des cas exceptionnels, se sont interdit les enjambements trop répétés et trop violents, il faut admettre qu'en se conformant à ces usages et en s'en accommodant fort bien ils n'ont pas dû faire absolument fausse route. Et ainsi de beaucoup d'autres règles, plusieurs

fois séculaires, dont il est sans nul doute imprudent de vouloir briser le joug, si l'on ne tient pas à compromettre l'existence même du vers. — Dans l'étude historique de la versification on trouve donc à la fois des raisons de supprimer certaines règles surannées, d'en modifier quelques-unes devenues trop rigides, d'en formuler un petit nombre de nouvelles et de maintenir la plupart des anciennes ; en d'autres termes, on y trouve la mesure du respect qu'on doit avoir pour les lois poétiques établies et les limites de l'indépendance qu'on est en droit de prendre à leur égard.

Mais l'histoire ne nous renseigne pas sur toutes les phases de l'évolution du vers, en particulier sur les phases du début : nous ignorons les formes métriques qui précédèrent l'apparition du vers d'Homère, aboutissement certain d'un long développement poétique ; le plus ancien vers latin connu, le vers saturnien, demeure encore pour nous plein de secrets ; et les premiers tâtonnements de notre poésie du moyen âge restent profondément mystérieux. En vain espérerait-on par un examen de la poésie des sauvages d'aujourd'hui parvenir à connaître les commencements du vers. Le peu qu'on arrive à savoir, par exemple, de la poésie des Australiens, des Boschimans, des Esquimaux ou des Botocudos [1] est intéressant pour le critique littéraire, auquel il est ainsi donné d'assister à l'éclosion des genres poétiques et d'en suivre pas à pas le développement insensible, ou pour le sociologue, qui peut de la sorte se faire une idée des sentiments qu'éprouvent ces peuples grossiers et de l'importance qu'ont chez eux ces manifestations d'art rudimentaire. Mais sur la forme même de cette poésie primi-

1. Cf. dans le livre de Grosse : *Les débuts de l'art* (trad. Dirr, Paris, F. Alcan 1902), le chapitre sur la poésie.

tive il nous est impossible de rien apprendre de précis ; car les voyageurs ne parviennent jamais à la noter que d'une façon tout à fait arbitraire.

Et surtout, si l'histoire nous permet dans une certaine mesure de suivre l'évolution des règles poétiques, du moins elle ne nous explique jamais l'origine de ces règles. Une telle explication ne saurait être trouvée dans l'histoire, qui simplement enregistre les faits ; il la faut chercher dans la nature, créatrice de ces faits. Sans doute l'étude des règles de la versification n'est pas inutile à la découverte des lois naturelles de la poésie, qu'elles se bornent souvent à traduire ; mais il faut prendre garde que souvent aussi ces règles sont l'expression déformée de ces lois. Ce n'est donc pas la connaissance de ces règles qui nous permet de juger de la réalité de ces lois ; c'est plutôt la connaissance de ces lois qui nous permet d'apprécier la légitimité de ces règles. Sur ces principes de la poésie, si précieux à connaître, on rencontre quelques aperçus épars dans un certain nombre d'ouvrages de Guyau, de Sully Prudhomme, de Pierson, de Jules Combarieu, de Paul Souriau, de Bourdon, de Robert de Souza et de Rémy de Gourmont[1]. Mais il n'existe encore sur le vers aucune étude philosophique vraiment méthodique et complète.

C'est que, presque jusqu'à nos jours, le tort des esthé-

1. Guyau. *Problèmes d'esthétique contemporaine* (Paris, F. Alcan, 2e éd., 1889). *L'art au point de vue sociologique* (Paris, F. Alcan, 1884).
Sully-Prudhomme. *Testament poétique* (Lemerre, 1901).
Pierson. *La métrique naturelle du langage* (Vieweg, 1884).
J. Combarieu. *Les rapports de la musique et de la poésie* (Paris, F. Alcan, 1894).
P. Souriau. *La suggestion dans l'art* (Paris, F. Alcan, 1893).
Bourdon. *L'expression des émotions et des tendances dans le langage* (F. Alcan, Paris, 1892).
Robert de Souza. *Le rythme poétique* (Perrin, 1892).
Rémy de Gourmont. *Esthétique de la langue française* (Société du Mercure de France, 1899).

ticiens a été de vouloir étudier simultanément tous les arts ou dans chaque art toutes les questions à la fois. Mais de plus en plus apparaît la nécessité de décomposer l'esthétique générale en autant d'esthétiques particulières qu'il y a d'arts différents (esthétiques musicale, littéraire, picturale, etc...) et d'entreprendre dans chacune de ces sciences distinctes une série d'études très nettement délimitées. Pour nous en tenir à l'esthétique littéraire et même à cette partie de l'esthétique littéraire où l'on cherche à expliquer non pas comment les œuvres ont été créées, mais comment elles agissent sur nous[1], il y a lieu de faire une suite de monographies sur les divers sentiments du tragique, du comique, du lyrique, de l'héroïque, du beau, du poétique, etc... M. Bergson, dans son livre sur « *Le rire et la signification du comique* » en a récemment donné le modèle.

A notre tour nous allons tenter une étude du même genre sur le sentiment du beau et le sentiment poétique en poésie : prenant pour champ d'observation l'âme humaine, et ne quittant ce terrain solide que pour creuser le sol, quand il sera possible, jusqu'aux fondements physiologiques des faits de conscience, et pour nous élever, lorsqu'il sera nécessaire, dans les régions métaphysiques, d'où l'on domine l'ensemble des phénomènes particuliers.

1. Il importe de bien voir la différence qui existe entre la critique littéraire, l'histoire littéraire et l'esthétique littéraire : la critique littéraire étudie les œuvres en elles-mêmes, d'abord pour les sentir et les comprendre, ensuite pour les juger ; l'histoire littéraire recherche les relations des œuvres entre elles ; et l'esthétique littéraire examine les œuvres dans leurs rapports avec l'esprit qui les a produites et les âmes qu'elles veulent émouvoir, c'est-à-dire les examine dans leur cause et dans leurs effets. On peut distinguer une esthétique « objective », qui exige de nous un effort pour pénétrer dans la conscience de l'artiste, et une esthétique « subjective », qui réclame la simple observation de nous-mêmes. Il faut d'ailleurs noter que l'esthétique objective, faite par un artiste, devient alors subjective.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

LIMITATION DU SUJET; INDICATION DE LA MÉTHODE

Au regard du savant, qui observe la nature, s'offre un ensemble d'objets, qui, occupant dans l'espace des positions différentes, peuvent facilement être isolés les uns des autres. Mais le psychologue, qui étudie l'âme, aperçoit une continuité de phénomènes, qui s'enchevêtrent dans la durée d'une manière inextricable. Aussi, tandis que le premier, partant de la multiplicité donnée dans l'expérience, tend à l'unification des lois qui régissent les faits, le second part de l'unité première saisie par intuition, pour arriver à découvrir sous cette unité la multiplicité des éléments qu'elle cache.

L'esthéticien en particulier — nous parlons de l'esthéticien qui cherche à expliquer les impressions que les œuvres d'art nous procurent et non pas de celui qui s'efforce d'expliquer la création même de ces œuvres — se trouve en présence d'une masse confuse de sentiments qu'il s'agit de démêler par l'analyse. L'ensemble des émotions esthétiques constitue déjà comme une portion de notre vie psychologique; mais cette portion à son tour demande à être réduite en fragments plus petits. Pour prendre une autre image, apparemment plus juste, nous pourrions dire que notre âme est pareille à un fleuve, dont le lit demeure identique à lui-même, mais qui reçoit selon les instants des eaux de sources différentes. Or ce qu'étudiera l'esthéticien, c'est le

courant particulier des sentiments esthétiques, lequel est formé de courants secondaires, qui à première vue semblent se confondre, mais qu'un œil attentif peut distinguer les uns des autres et suivre dans leur marche parallèle, comme on suit la traînée du fleuve dans la mer où il se jette. C'est précisément à apercevoir dans le courant général de nos émotions esthétiques les courants particuliers aux teintes diverses que consiste la tâche de l'esthéticien.

De ces courants, il en est deux surtout qu'on a toujours eu de la peine à séparer l'un de l'autre : ni les esthéticiens ni les critiques n'ont en effet réussi jusqu'à présent à établir une distinction bien nette entre le sentiment du beau et le sentiment poétique. Et la cause principale en est que dans la réalité ces deux sentiments d'ordinaire se mêlent. Sans entrer encore dans une analyse approfondie de chacun d'eux, voici comment, selon nous, il est du moins possible de marquer leur place dans l'ensemble des sentiments esthétiques. Utilisons, à cet effet, la théorie qui considère tous les arts comme autant de langages : théorie plus d'une fois esquissée, et dont on a pu dire avec raison « qu'elle jette de grandes lumières sur la philosophie de l'art, sur l'esthétique[1] ».

Tout art est un langage, c'est-à-dire un système de signes destinés à faire naître en nous des états de conscience, sensations, sentiments ou idées. De ces signes, les uns se trouvent dans la nature, comme la ligne et la couleur ; les autres, qu'on rencontre seulement à l'état d'ébauches dans la réalité, ont été perfectionnés par l'œuvre de l'homme : tels sont la note musicale et le mot articulé. Naturels ou artificiels, ces signes ont pour but de rendre en nous pré-

1. Tonnellé. *Fragments sur l'art et la philosophie* (Tours, Mame, 1859), p. 56.

sentes les images d'objets absents ou de nous faire éprouver tel ou tel sentiment déterminé. L'art est donc toujours plus ou moins une suggestion : il opère à la façon d'un magnétiseur, qui évoque dans l'esprit de son sujet de fictives visions ou suscite en lui des sentiments imaginaires. Le rôle des signes employés par l'art semblerait être, comme celui des paroles prononcées par le magnétiseur, de se faire oublier, pour nous amener à songer uniquement aux choses qu'ils représentent. Mais, à la différence du sujet endormi, dont l'attention est comme accaparée, nous, nous disposons librement de la nôtre, et pouvons, selon notre bon plaisir, ou la fixer sur les signes que l'artiste nous fait percevoir, ou la transporter sur les objets représentés par ces signes. Il y a plus. Dans l'art, en effet, les signes n'agissent pas seulement sur nous d'une façon directe, en retenant notre attention sur leur forme extérieure ou bien en la tournant vers ce qu'ils figurent ou expriment ; ils peuvent encore agir sur nous indirectement, en ne nous faisant penser ni à eux-mêmes, ni à leur contenu, mais à autre chose qui n'est ni dans le signe, ni dans l'objet signifié, et qui pourtant se dégage à la fois de l'un et de l'autre[1].

1. Quelques lecteurs nous reprocheront peut-être d'appeler « signes » aussi bien la ligne et la couleur que la note musicale et le mot articulé. Si le signe est en effet, comme on peut, croyons-nous, le définir, un élément matériel qui exprime ou traduit des réalités d'ordre spiritnel, on voit bien comment le mot articulé est un signe et même à la rigueur comment la note musicale, elle aussi, en est un ; car les sons peuvent exprimer, sinon des idées, du moins des sensations et des sentiments dans ce qu'ils ont de plus général. Mais jusqu'à quel point la ligne et la couleur sont des signes, c'est ce qu'il est plus malaisé d'apercevoir.

Cependant on ne niera pas que chez l'homme la couleur du visage et les gestes des membres n'aient, en vertu du lien qui unit l'âme au corps, une signification parfois très claire. Et si l'on admet, — sur le témoignage de l'expérience elle-même —, que tout ce qui dans le monde physique vient frapper nos sens est la manifestation extérieure d'un principe profond d'intelligence et de vie, on devra juger que dans les objets matériels et dans les corps vivants la couleur et la ligne peuvent avoir également une valeur expressive : les diffé-

Nous arrivons ainsi à une classification générale des sentiments esthétiques. Ceux-ci sont en effet de trois sortes : ils consistent ou bien dans la *sensation* que les signes font sur nous en tant qu'ils sont eux-mêmes des choses sensibles, ou bien dans la *représentation* que ces signes nous donnent de certains objets, ou bien enfin dans la *suggestion* qu'éveillent en nous à la fois les signes considérés comme des choses sensibles et les objets représentés par ces signes. Les sentiments du premier groupe comprennent les différentes formes du sentiment de la beauté (beauté musicale, beauté des vers, beauté des lignes, beauté des couleurs) et les sentiments accessoires du pittoresque, du joli, du gracieux... Dans la seconde classe nous trouvons les sentiments du comique, du tragique, du lyrique, de l'héroïque, du sublime..., et ce sentiment, d'ailleurs mal dégagé encore, que nous appellerons d'un terme un peu vague le sentiment de la vie, — tel que nous le fait éprouver parfois l'auteur dramatique par la succession vertigineuse des scènes et la vivacité étourdissante des répliques, ou le poète lyrique par le mouvement rapide et la précipitation tumultueuse de ses vers et de ses strophes. Quant aux sentiments de la troisième catégorie, ils se ramènent tous à un seul : le sentiment poétique. Comme on le voit, les sentiments du beau, du joli... s'attachent à la forme même des œuvres d'art; ceux du comique, du tragique... sont liés à leur fond; et pour le sentiment poétique, il ne réside à propre-

rentes couleurs correspondent sans doute à divers degrés d'intensité de vie ; et l'irrégularité ou la symétrie des lignes atteste vraisemblablement la présence ou l'absence d'un principe rationnel d'ordre et d'unité. Mais il va sans dire que, tout en trouvant légitime d'appeler signes la couleur et la ligne comme la note musicale et le mot articulé, il faut reconnaître que ces différents signes ont une valeur expressive très inégale et remarquer aussi que les artistes, dans l'usage qu'ils en font, ne leur conservent pas toujours leur signification propre.

ment parler ni dans la forme, ni dans le fond des œuvres d'art, mais dans ce que leur forme et leur fond nous laissent apercevoir au delà d'eux-mêmes[1].

C'est le sentiment du beau et le sentiment poétique que nous allons étudier, — en choisissant pour objet précis de nos recherches un art en particulier, la poésie, et pour instrument d'investigation l'analyse psychologique.

Si nous décidons de borner notre étude à la poésie, ce n'est pas que cet art soit à nos yeux le seul qui puisse nous faire éprouver le sentiment du beau et le sentiment poétique. Mais d'abord le sentiment du beau, étudié plus d'une fois en peinture et en musique, nous semble l'avoir été moins souvent en poésie ; et d'autre part c'est en poésie incontestablement que l'émotion poétique atteint toute sa plénitude. Enfin et surtout les deux sentiments que nous nous proposons d'analyser, la poésie a l'avantage de nous les présenter toujours unis et confondus ; or cette circonstance particulière, en rendant notre analyse plus délicate, la rendra par là même beaucoup plus instructive ; car c'est en opposant ces deux sentiments l'un à l'autre que nous parviendrons à les définir avec le plus de précision. Nous devons encore prévenir dès le début nos lecteurs que notre examen portera exclusivement sur la poésie française. On nous reprochera peut-être une pareille limitation ; nous croyons cependant qu'elle s'impose. Nous n'avons en effet qu'un moyen pour arriver à connaître ce que sont exactement la beauté et la poésie des vers, c'est de prendre un certain

1. Outre les sentiments, qui s'attachent à la forme et au fond des œuvres d'art, il existe un sentiment lié au rapport de cette forme au fond : nous éprouvons en effet un certain plaisir — le plaisir artistique proprement dit — à voir reproduits fidèlement par l'art des objets qui n'ont souvent en eux-mêmes aucune valeur esthétique ; nous admirons alors simplement l'exactitude de l'imitation.

nombre de vers qui nous paraissent poétiques ou beaux et d'examiner avec soin les sentiments qu'ils nous procurent. Or, comment pouvons-nous savoir ce qui, dans des vers de Heine ou de Shelley par exemple, paraît beau ou poétique à des Allemands ou à des Anglais ? Irons-nous interroger des étrangers sur les vers de leurs poètes ? Mais serons-nous sûrs que par l'épithète de « poétique » ou de « beau » ils désigneront la même qualité que nous ? Ou bien nous contenterons-nous de choisir nous-mêmes dans les œuvres de leurs poètes des vers que nous jugerons poétiques ou beaux ? Mais il est clair que nous trouverons tels précisément ceux qui nous procureront les mêmes impressions que les vers les plus beaux ou les plus poétiques de nos propres poètes. Ainsi, dans le premier cas, l'expérience risque de nous induire en erreur, et dans le second cas, elle ne peut rien nous apprendre. Malgré son imperfection naturelle, la méthode que nous allons suivre est donc bien la meilleure. N'oublions pas du reste que l'attention qui se concentre est en général plus féconde que l'attention qui se disperse ; à vouloir faire porter notre observation sur un trop grand nombre d'objets, nous risquons de ne plus apercevoir sous leurs différences extérieures leur identité profonde ; au contraire, on a chance d'entrer plus avant dans la connaissance d'une réalité quelconque, en fixant un regard attentif sur un exemplaire unique de cette réalité, au lieu de promener un œil distrait sur beaucoup de ses spécimens : la profondeur de l'analyse supplée presque toujours avantageusement à l'étendue de l'observation. Et c'est pourquoi, sans nous piquer nous-même d'une pénétration singulière, nous ne ferons pas difficulté d'avouer que, tout en limitant notre étude à la poésie et à la poésie française, nous avons cependant l'espoir d'arriver à des conclusions qui soient égale-

ment applicables aux littératures étrangères et même aux autres arts[1].

Ce sentiment du beau et ce sentiment poétique, que procure la poésie, c'est, avons-nous dit, au moyen de l'analyse psychologique que nous avons l'intention de les étudier. Nous ne nous attarderons pas à défendre, après tant d'autres, ce procédé d'investigation à la fois contre les savants exclusifs qui lui reprochent de ne pas aboutir à des résultats absolument certains et contre les artistes timorés qui l'accusent de compromettre la spontanéité de nos émotions. Bornons-nous à rappeler qu'après tout le caractère scientifique de la connaissance se mesure beaucoup moins à la somme de vérité mathématique qu'elle renferme qu'à la part de réalité qu'elle contient. Sans doute l'intelligence doit faire effort pour enserrer dans ses formules exactes le plus qu'il est possible de la réalité. Mais, d'une part, il est vain de s'obstiner à poursuivre la précision mathématique là où elle est impossible; et, d'autre part, il est illégitime de vouloir retrancher du domaine de la science tous les faits, pourtant réels, que l'on ne peut soumettre à des lois positives. Si donc les sentiments esthétiques, en raison de leur nature mobile et variable, ne sont pas susceptibles de se prêter à des analyses d'une exactitude parfaite et à des explications d'une certitude absolue, nous devrons nous contenter à leur sujet d'analyses approximatives et d'explications simplement probables. D'ailleurs est-il bien vrai, comme on le répète, que les émotions esthétiques varient d'une personne à l'autre? Assurément, en présence des mêmes objets nous ne ressentons pas tous les émotions esthétiques qu'ils sont capables de nous procurer ; et ceux,

1. Mais notre compétence limitée nous obligera de laisser à d'autres le soin de faire cette vérification.

qui parmi nous les éprouvent, ne les éprouvent pas tous au même degré. Mais si les émotions esthétiques ne sont pas toujours universellement ressenties, peut-on nier du moins que dans les âmes, où elles se produisent, tout en différant par l'intensité, elles ne soient au fond identiques en nature? Le but de l'analyse est justement de découvrir sous la variété apparente des impressions individuelles ce qu'il y a d'universel et de permanent dans les sentiments esthétiques. Et ce but, l'analyse peut l'atteindre sans altérer la spontanéité de nos impressions premières. Seules les émotions inconsistantes d'une sensibilité pauvre risquent de s'évanouir au contact de l'analyse : pareilles aux vapeurs brumeuses du matin, qu'un rayon de soleil dissipe! Mais au contraire, de même que l'analyse stimule une sensibilité paresseuse, de même elle enrichit une sensibilité profonde : car, en se portant sur une émotion, — non pas au moment où celle-ci vient de naître, mais plus tard quand elle revit dans le souvenir —, l'attention de l'esprit y promène de place en place comme un jet de lumière et ainsi en éclaire les replis les plus cachés. Il n'y a donc aucune incompatibilité entre les manifestations les plus spontanées de la sensibilité et les démarches les plus réfléchies de la pensée analytique. L'âme humaine est certes assez riche pour pouvoir se prêter tour à tour à des modes d'activité différente : parce qu'on a eu la curiosité de regarder par exemple l'envers d'une tapisserie d'Orient pour y examiner l'entrelacement régulier des fils, est-ce une raison pour qu'on soit désormais incapable d'admirer les sinuosités capricieuses du dessin qui se trouve à l'endroit?

Pour analyser le sentiment du beau et le sentiment poétique en poésie, nous n'avons pas, bien entendu, à nous demander ce qu'est en soi un sentiment, si l'on peut

le ramener à des phénomènes organiques ou intellectuels, ou s'il est un fait spécial et distinct. Ce qui est sûr, c'est que l'analyse nous révèle en lui le plus souvent à la fois des éléments organiques et des éléments intellectuels. Il semble, il est vrai, que l'analyse laisse échapper du sentiment ce qui peut-être en est l'essence, et qui n'est pas plus un phénomène intellectuel qu'un phénomène organique. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est beaucoup moins de savoir ce qu'est au fond un sentiment, que de connaître les conditions dans lesquelles tel sentiment se produit. Sans donc vouloir essayer de définir la nature propre du sentiment du beau et du sentiment poétique, — laquelle est probablement indéfinissable, comme l'est toute chose irréductible —, efforçons-nous plutôt de démêler par l'analyse les éléments organiques et intellectuels qui entrent dans leur composition, et, cela fait, hasardons-nous à chercher l'explication du plaisir qui s'attache à l'un et à l'autre.

Ainsi chacune des deux études, que nous allons entreprendre sur le sentiment du beau et sur le sentiment poétique en poésie, comprendra elle-même deux parties : dans la première nous essaierons d'analyser les éléments divers dont ces sentiments sont formés ; et dans la seconde nous tâcherons d'expliquer le plaisir dont ils s'accompagnent.

LIVRE I

LE SENTIMENT DU BEAU EN POÉSIE

LIVRE I

LE SENTIMENT DU BEAU EN POÉSIE

PRÉLIMINAIRES

Rien n'a plus accru la difficulté des problèmes qui se posent au sujet de la beauté, que l'emploi trop souvent abusif de ce mot. Passons donc en revue les principales acceptions dans lesquelles on prend communément ce terme.

D'abord, comme il est malaisé de définir avec exactitude et de distinguer nettement les diverses émotions esthétiques, on a pris l'habitude commode de les confondre toutes sous une dénomination unique : on qualifie de « belles » toutes les œuvres d'art et toutes les productions artistiques de la nature, en présence desquelles nous ressentons des émotions d'un caractère esthétique. « Le nom de beau, a dit expressément Jouffroy [1], s'applique à tout ce qui plaît esthétiquement ou sans considération d'intérêt. » Sans doute, en dépit de leurs différences parfois bien tranchées, toutes les émotions esthétiques ont pour trait commun de nous arracher à la préoccupation des réalités pratiques, en nous faisant éprouver le plaisir de la contemplation. Et il n'y a certes aucun inconvénient à ce qu'on appelle beau tout objet ou toute œuvre qui nous met

1. Jouffroy. *Cours d'esthétique* (4e éd., Hachette, p. 306).

dans cet état psychologique. Mais alors il faudrait convenir que ce terme « beau » est synonyme d' « esthétique » ; et, après avoir donné à ce mot une signification très générale, on ne devrait pas lui attribuer dans certains cas un sens plus particulier. Cependant nous constatons qu'on emploie quelquefois ce terme dans une acception spéciale, en l'appliquant à des objets ou à des œuvres capables de nous procurer un sentiment esthétique déterminé, qu'on appelle précisément le sentiment du beau : ne distingue-t-on pas en effet — pour prendre un seul exemple — la beauté de la grâce ? Comme on le voit, dans le langage usuel on donne à ce mot de beauté deux sens : un sens étroit, qui vraisemblablement est le sens primitif, et que nous aurons à définir par la suite ; et un sens large, dérivé du premier et voisin de celui qu'a le mot « esthétique ». Or cette dualité de sens entraîne des confusions, dont la principale consiste à dire que « l'art est l'expression du beau ». Formule courante et pourtant erronée, dont il est facile de montrer les conséquences fâcheuses ! Si l'art est en effet l'expression du beau, il devra nous suffire, pour nous faire par exemple une idée de la beauté architecturale, d'étudier tour à tour un temple grec, un temple hindou et un temple japonais. Mais ce qui nous frappe dans chacun de ces trois monuments, c'est un caractère tout à fait différent : dans le premier, la justesse des proportions et la sobriété de la décoration [1] ; dans le second, la grandeur colossale des dimensions et la complexité touffue des détails [2] ; dans le troisième, l'imprévu des formes et la variété capricieuse de l'ornementation [3]. Dès lors nous serons tentés

1. Cf. Boutmy. *Le Parthénon et le génie grec* (Paris, Colin).
2. Cf. Maurice Maindron. *L'art indien* (Paris, Henry May).
3. Cf. Louis Gonse. *L'art japonais* (Paris, Quantin).

de conclure que la beauté varie avec chaque peuple et que par conséquent elle est indéfinissable. Pourtant ne voyons-nous pas qu'on s'accorde à déclarer que le peuple grec a su mieux que tout autre aimer profondément le beau et le réaliser dans son art de façon incomparable ? Le scepticisme, en matière d'esthétique, semble donc être une doctrine fausse, mais à laquelle nous conduirait inévitablement la formule inexacte que nous citions plus haut. Or le danger de cette formule vient de ce que le terme « beau » peut y être pris tantôt dans son sens large, tantôt dans son sens étroit ; dans le premier cas la formule est juste, dans le second elle ne l'est point. Non, l'art n'a pas exclusivement pour but de représenter la beauté : il se propose seulement de nous faire éprouver des sentiments d'ordre esthétique au moyen d'une reproduction plus ou moins fidèle du monde physique et du monde moral. Ainsi, dans leur architecture, le peuple grec, le peuple hindou et le peuple japonais ont avant tout cherché à rendre l'aspect de l'univers qui les avait frappés : l'un a voulu qu'on retrouvât dans ses monuments la régularité savante et la parfaite ordonnance, qu'il est souvent possible de contempler dans le monde ; l'autre s'est efforcé de donner, par un entassement prodigieux de pierres et par une accumulation extraordinaire de détails, une idée de la grandeur démesurée et de la complexité vivante, dont parfois l'univers offre le spectacle accablant ; celui-là enfin a essayé de rivaliser par des procédés humains avec la richesse infinie et l'inépuisable variété de la nature. Et la raison, qui de la sorte a décidé du choix de chacun d'eux, est ici très apparente. Le peuple grec n'avait-il pas devant les yeux des paysages, dont les détails sont assez variés pour ne pas engendrer la monotonie, sans être trop divers pour égarer

l'esprit et lui faire oublier les ensembles[1] ? Le peuple hindou n'est-il pas l'habitant d'une contrée, où s'étendent des plaines immenses, où se dressent des montagnes gigantesques, et qu'en certaines saisons recouvre une végétation d'une luxuriance folle[2] ? Et le peuple japonais ne vit-il pas sur un sol infiniment varié, où l'on rencontre à chaque instant des rochers de structure imprévue et des arbres aux formes capricieuses[3] ?... La représentation de la beauté n'est donc pas l'objet unique ni même essentiel de l'art. Aussi devons-nous impitoyablement condamner la perpétuelle confusion que l'on fait des deux qualificatifs « esthétique » et « beau », puisque cet abus de terme est de nature à nous suggérer une théorie de l'art inacceptable, laquelle à son tour risque de nous acheminer vers un scepticisme déplacé.

Mais l'emploi abusif du mot de beauté s'étend encore plus loin. Les émotions esthétiques étant de toutes les émotions celles où l'âme humaine se sent soulever à des hauteurs ordinairement inaccessibles pour elle et dont pour cette raison même elle conserve un souvenir plein d'enchantement, — comme nous en gardons d'une excursion passagère dans un pays merveilleux —, on en est venu peu à peu à attacher à ce mot de beauté la signification de tout ce qu'il y a de plus élevé dans les aspirations et les élans de notre cœur : si bien que parfois ce terme est presque l'équivalent du terme « idéal » ou du terme « perfection », et qu'on l'emploie indistinctement pour exprimer l'admiration sous toutes ses formes, pour désigner le plus haut degré de toute qualité, l'extrême vertu, l'extrême utilité, voire l'extrême laideur. Dévouez-vous

1. Cf. Taine. *Philosophie de l'art en Grèce* (Paris, F. Alcan).
2. Cf. Chevrillon. *Dans l'Inde* (Paris, Hachette).
3. Cf. André Bellessort. *Voyage au Japon* (Paris, Perrin, 1902).

pour la science, pour la patrie, pour l'humanité ; et tous les bourgeois, assis au coin du feu, les pieds dans leurs pantoufles, loueront votre « belle » conduite ! Passez à travailler le meilleur temps de votre jeunesse pour pouvoir vivre ensuite dans une médiocrité en apparence dorée ; et toutes les mères de famille, qui voient en vous l'espoir d'un gendre, ne tariront pas sur la « beauté » de votre situation ! Enfin, après avoir ainsi couramment entendu parler d'une belle action ou d'une « belle position », il ne faudra pas vous étonner si quelqu'un vante à l'occasion devant vous la « beauté » d'un singe ou celle d'un bossu. Or, sans doute, on peut expliquer comment, par suite d'analogies plus ou moins lointaines, le sens du terme beau s'est de la sorte étendu. Si la vie d'un savant, d'un saint ou d'un héros nous paraît « belle », c'est d'abord que la recherche assidue de la vérité, tout comme la pratique constante du devoir, suppose un détachement des intérêts matériels assez analogue en somme à celui que réclame la contemplation esthétique ; et c'est ensuite qu'une méthode de travail obstinément suivie ou qu'une règle de conduite inflexiblement appliquée introduit dans l'existence une unité fondamentale, qui rappelle en quelque manière l'unité de composition, dont une œuvre d'art parfaite porte toujours la marque profonde. Si d'autre part nous sommes souvent tentés d'appeler l'aisance et la fortune de « beaux » avantages, c'est peut-être qu'elles ont pour résultat de nous mettre à l'abri des soucis matériels et de donner par là même à toutes nos actions un air libre et dégagé, qui plus ou moins nous fait songer à des mouvements s'accomplissant avec grâce. Enfin si quelquefois nous allons jusqu'à parler de la « beauté » de la laideur, c'est vraisemblablement que chez certains êtres laids il nous arrive de découvrir comme une idée directrice

dans les déformations mêmes de leur corps, et que sous le désordre apparent et l'irrégularité extérieure se manifeste en eux un ordre profond, une harmonie intime. Mais tout en justifiant dans une certaine mesure l'extension qu'on a donnée au terme de beauté, on est bien obligé de reconnaître que cet élargissement de sens est en grande partie responsable de l'incertitude qui règne en esthétique parmi les théoriciens du beau ; et c'est là pour nous une raison suffisante de nous interdire cet autre emploi abusif du mot de beauté.

Ce n'est pas tout encore : nous devons signaler une dernière confusion que fréquemment l'on commet, en désignant du nom de beauté l'ensemble des qualités physiques par lesquelles nous plaît une personne d'un sexe différent du nôtre. Bien des gens en effet, qui cherchent à savoir en quoi consiste le beau, commencent par faire une enquête sur l'idéal que se font de la beauté « masculine » ou « féminine » des individus différents et des peuples divers. Il en est même qui, pour mieux résoudre la question, se préoccupent de connaître l'idéal de beauté physique des animaux et des sauvages. « Demandez à un crapaud, a dit Voltaire[1], ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*? Il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une queue large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée ; le beau est pour lui une peau noire huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. » Et naturellement la conclusion d'une enquête semblable est qu'il n'existe pas de beauté absolue. Mais il est aisé de montrer que cette méthode d'information part d'un principe faux. En effet, la beauté joue bien

1. Voltaire. *Dictionnaire philosophique* (art. Beau).

un rôle important dans la sélection sexuelle ; elle n'en est pas néanmoins le principe essentiel[1]. Ce qui attire en général les êtres les uns vers les autres, c'est beaucoup moins l'espoir de joies esthétiques profondes que le pressentiment confus de plaisirs sensuels intenses ; et même, — s'il faut en croire Schopenhauer qui nous paraît avoir émis dans sa « Métaphysique de l'amour » des vues singulièrement pénétrantes —, c'est beaucoup moins l'attente vague des jouissances personnelles que l'obscure promesse de descendants conformes au type de l'espèce. On voit donc comme il est chimérique de vouloir juger de l'idéal de beauté d'un individu ou d'un peuple par son idée de la perfection sexuelle, et comme il est par suite inexact d'appeler « beau » tout ce qui éveille le désir et l'amour.

Nous croyons avoir suffisamment démasqué les principales équivoques qui s'abritent à l'ombre complaisante du mot de beauté. Si nous voulons, pour notre part, aboutir dans nos études d'esthétique à plus de précision et de clarté, nous devons nous faire une loi rigoureuse d'employer le terme « beau » dans son sens le plus restreint, dans le sens que ce mot a dû commencer par avoir à l'exclusion de tout autre. On nous reprochera peut-être de limiter d'une façon arbitraire la signification d'un terme usuel du langage ; et d'avance on accusera d'étroitesse la définition de la beauté, à laquelle nous espérons parvenir. Étroite, notre définition à coup sûr le sera, mais volontairement ; arbitraire, elle ne saurait l'être que si nous n'arrivions pas à saisir par nos analyses la réalité distincte que nous entreprenons d'étudier, à savoir le sentiment du beau proprement dit. A l'encontre des habitudes générales, nous allons donc

1. Cf. page 125 et suivantes.

qualifier de beau uniquement ce qui est de nature à nous procurer des émotions esthétiques ; et parmi les sentiments esthétiques eux-mêmes nous réserverons le nom de sentiment du beau au sentiment qui s'attache *à la forme des œuvres d'art,* c'est-à-dire — pour nous en tenir à la poésie — au sentiment qui est lié *à la forme du vers considéré indépendamment de sa signification.* Ce sentiment du beau en poésie nous semble résulter à la fois du rythme et de l'harmonie des vers. Examinons tour à tour ces deux éléments, dont l'un concerne la répartition numérique des syllabes et l'autre la qualité même des sons.

PREMIÈRE PARTIE

ANALYSE DES ÉLÉMENTS DONT SE COMPOSE LE SENTIMENT DU BEAU EN POÉSIE

CHAPITRE PREMIER

Le rythme du vers

Le rythme est dans le temps ce qu'est la symétrie dans l'espace. De même en effet que la symétrie est une juxtaposition de lignes telle que notre œil les voit l'une après l'autre et pourtant les saisit toutes à la fois dans un regard unique ; de même le rythme est une succession régulière de sons telle que notre oreille les perçoit un à un, mais se souvient des premiers lorsqu'elle entend les derniers et de la sorte en embrasse tout l'ensemble dans un seul acte auditif. Dans les arts plastiques, pour obtenir la symétrie à l'aide d'un arrangement de lignes, il faut que ces lignes soient disposées par rapport à un axe ou suivant un plan ; en poésie, pour obtenir un rythme à l'aide d'un groupement de mots, il faut que les syllabes de ces mots soient réparties en mesures régulières.

Mais cette répartition des syllabes en mesures peut se fonder sur trois principes différents, ou sur la durée des syllabes, c'est-à-dire sur la quantité, ou sur l'intensité particulière de certaines d'entre elles, c'est-à-dire sur l'accent, ou bien enfin sur leur nombre. De ces trois principes pos-

sibles chaque peuple a choisi celui qui convenait le mieux au génie de sa langue. Les Grecs et les Romains ont adopté le principe de la distinction des syllabes brèves et des syllabes longues. Les Anglais et les Allemands ont préféré le système de versification, où l'accent tonique, très marqué dans leur langue, joue un rôle prédominant : les « pieds » que leurs poètes emploient, dactyles, spondées, anapestes et iambes, ne ressemblent que de nom aux pieds correspondants des anciens ; car à la place des syllabes longues se trouvent des syllabes accentuées, et à la place des syllabes brèves des syllabes atones. C'est au contraire sur le nombre des syllabes qu'est fondé le rythme dans le vers français, et aussi, à quelques différences près[1], dans le vers espagnol et italien ; ce vers numérique devait naturellement s'imposer chez nous ; car dans notre prononciation la quantité des syllabes est presque insaisissable et l'accent tonique très faible.

Hâtons-nous d'ailleurs de faire remarquer qu'une succession de syllabes longues ou brèves, pas plus qu'une suite de syllabes accentuées ou atones ni qu'une série déterminée de syllabes que ne différencie ni la quantité ni l'accent, ne suffisent à nous donner la sensation d'un rythme : elles permettent seulement de constituer un certain nombre d'unités métriques, c'est-à-dire de distinguer dans la durée des moments différents. Mais cette succession d'unités métriques, pour nous procurer l'impression d'un rythme, doit être saisie en une fois comme un tout. Pour cela il est nécessaire que le long de la série des unités métriques

1. Ainsi, tandis que dans la poésie française on ne tolère après la dernière syllabe tonique du vers qu'une syllabe atone, dans la poésie italienne et espagnole on autorise les vers terminés par plus d'une syllabe atone, pourvu que la dernière syllabe tonique soit précédée du nombre réglementaire de syllabes.

soient placés des points de repère, des espèces de jalons. Suivant une comparaison très claire de Pierson[1], une série d'unités métriques ressemble à une succession de poteaux télégraphiques aperçus en chemin de fer ; si aucun signe distinctif ne différencie quelques-uns de ces poteaux, nous les percevrons tous un à un, ou si nous voulons les saisir en groupe il faudra que nous prenions la peine de les numéroter (1, 2, 3 ; 1, 2, 3 ; etc...) ; mais si, par exemple, ils sont de trois en trois peints en rouge, alors sans avoir besoin de compter nous saisirons des groupes de trois poteaux ; et tandis qu'il nous était impossible de percevoir à la fois une succession de douze poteaux, il nous sera aisé au contraire de percevoir d'ensemble une succession de quatre groupes de trois poteaux. En poésie, c'est justement le rôle des accents rythmiques et des césures de distribuer la totalité des unités métriques en un certain nombre de groupes, que l'oreille saisit aisément.

Dans le vers ancien il y avait un accent rythmique — accent d'intensité qu'il ne faut pas confondre avec l'accent tonique, qui est un accent d'acuité, ni avec l'accent oratoire employé pour souligner un mot important de la phrase — sur le temps fort de chaque pied : les Grecs l'appelaient la « thésis », les Romains l' « arsis » ou l' « ictus ». Quant aux césures, ces repos de la voix justifiés par le sens, elles se trouvaient placées après certaines des syllabes marquées de l'accent rythmique : elles avaient pour but, croyons-nous, de grouper régulièrement les accents rythmiques. C'est ainsi que dans l'hexamètre latin, par exemple, la

1. Dans sa « *Métrique naturelle du langage* » (Paris, Vieweg, 1884 ; p. 8 et 9). L'auteur distingue avec une grande netteté le mètre du rythme : « Le mètre, dit-il (p. 7), représente l'égalité temporelle des moments successifs ; le rythme, au contraire, représente la dissimilation dynamique de cette égalité. »

césure penthémimère répartit les six accents rythmiques du vers en deux groupes de trois :

1 2 3 1 2 3
–́⏑⏑ / –́⏑⏑ / –́ // ⏑⏑ / –́⏑⏑ / –́⏑⏑ / –́ –

et que les deux césures trihémimère et hephthémimère, indispensables lorsque manque la césure penthémimère, répartissent les six accents rythmiques du vers en trois groupes de deux :

1 2 1 2 1 2
–́⏑⏑ / –́ // ⏑⏑ / –́⏑⏑ / –́ // ⏑⏑ / –́⏑⏑ / –́ –

Ainsi se constituait le rythme dans le vers ancien, par les accents rythmiques qui groupaient les unités métriques, et par les césures qui groupaient les accents rythmiques. Ce qui achevait de donner au vers ancien son individualité rythmique, c'étaient les derniers pieds, dans lesquels les substitutions métriques étaient interdites, et dans lesquels on recherchait par un choix de mots de longueur déterminée la coïncidence des accents toniques et des accents rythmiques qui n'avait généralement pas lieu dans les premières mesures. Les derniers pieds jouaient ainsi un rôle à peu près équivalent à celui que joue la rime dans notre vers.

Dans le vers français, le rôle des césures n'est pas de grouper les accents rythmiques, mais de les créer en formant des éléments rythmiques. En effet, s'il y a dans tout élément rythmique un accent rythmique qui en marque la fin, dans notre vers chaque élément rythmique est justement constitué par la césure. Il y a donc une césure après chaque accent rythmique, ou plus exactement il y a un accent rythmique avant toute césure. Les accents rythmiques, n'étant pas très nombreux dans notre vers, n'ont pas besoin d'être groupés, comme ils le sont dans le vers latin

à l'aide des césures. Dans le vers français l'accent rythmique principal est celui qui porte sur la dernière syllabe. Et c'est pourquoi l'enjambement se trouve interdit à nos poètes, sauf dans les cas exceptionnels où ils veulent produire un effet particulier de continuité, d'allongement ou d'arrêt brusque, ou bien mettre en vedette un mot important, ou bien enfin déranger simplement la marche régulière du vers quand elle menace de devenir monotone et nous faire mieux goûter ensuite le retour à la régularité : car la prolongation de la phrase d'un vers dans une partie du vers suivant fait disparaître l'accent rythmique, empêche ainsi de reconnaître que le vers est terminé et de la sorte risque de nuire à sa cadence. Outre cet accent rythmique final, notre vers décasyllabe ou alexandrin doit avoir au moins un autre accent rythmique à l'intérieur, parce que toute succession de syllabes qui dépasse le nombre six ou huit ne saurait être mesurée facilement par notre oreille. Mais si la cadence d'un vers de douze syllabes ne peut être perçue à moins de deux accents rythmiques, elle ne peut pas davantage être perçue au delà de cinq accents rythmiques. Ainsi, ce vers,

> Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure
> (Molière, *Amphytrion*, a. I, sc. I.)

qui possède six accents rythmiques, ne nous fait pas l'impression d'être un vers. Constitué par les césures et par les accents rythmiques qu'engendrent les césures, le rythme dans notre poésie est rendu encore plus sensible par la rime, qui ponctue en quelque sorte la fin du vers et contribue ainsi à nous faire saisir comme un tout la succession des unités métriques. Et c'est même là, peut-on dire, la véritable raison d'être de la rime, qu'on représente

à tort parfois comme avant tout destinée à nous procurer le plaisir de consonances agréables ou à fournir au poète l'occasion de déployer son adresse.

Sachant maintenant à quelles conditions une succession de syllabes réussit à nous donner la sensation d'un rythme, nous pouvons essayer de justifier par une analyse rapide les formes qu'a déjà prises depuis longtemps notre vers français et de montrer dans quelle mesure sont acceptables celles que des poètes récents ont tenté de lui faire prendre.

Pour qu'une suite de syllabes constitue un vers, il faut, nous l'avons vu, que ces syllabes soient réparties en mesures régulières. Or cette régularité, dans notre vers, peut être obtenue de deux façons, ou bien par le partage du vers en deux membres égaux, ou bien par sa division en tronçons inégaux dont les nombres de syllabes soient entre eux dans des rapports simples.

Cela dit, on s'explique pourquoi dans notre versification certaines formes métriques se sont imposées de préférence à d'autres. Si le vers le plus long et le plus couramment employé est le vers alexandrin, la raison en est simple. Il n'est pas nécessaire de prétendre avec Becq de Fouquières[1] que ce vers correspond à la durée normale de l'acte respiratoire et que nous éprouvons de la difficulté à prononcer sans reprendre haleine une succession de plus de douze sons, ni d'essayer de démontrer avec Wundt[2] que notre

1. Becq de Fouquières. *Traité général de versification française* (p. 10). « Nous pouvons donc dire maintenant qu'un vers est la somme de douze sons théoriquement égaux en durée, dans lesquels se décompose chaque temps expiratoire. »

2. Wundt. *Éléments de psychologie physiologique* (trad. Rouvier ; F. Alcan, 1886) ; tome II (p. 242) : « Nous sommes donc autorisés à considérer douze représentations simples, comme étant l'étendue maximum de la conscience pour les représentations relativement simples et pour les représentations successives. »

oreille ne peut percevoir et embrasser comme un tout une série de représentations simples supérieure à douze unités. Il suffit de constater que — le nombre 12 étant divisible à la fois par 2, par 3 et par leurs multiples 4 et 6 — le vers de douze syllabes se trouve être susceptible de revêtir un très grand nombre de formes dans lesquelles le rythme est aisément saisissable à l'oreille. En voici la liste :

1°	4 — 2 — 2 — 2 — 2	16°	4 — 4 — 2 — 2
2°	2 — 4 — 2 — 2 — 2	17°	4 — 4 — 4
3°	2 — 2 — 4 — 2 — 2	18°	2 — 4 — 6
4°	2 — 2 — 2 — 4 — 2	19°	6 — 4 — 2
5°	2 — 2 — 2 — 2 — 4	20°	4 — 2 — 6
6°	6 — 2 — 2 — 2	21°	6 — 2 — 4
7°	2 — 6 — 2 — 2	22°	2 — 6 — 4
8°	2 — 2 — 6 — 2	23°	4 — 6 — 2
9°	2 — 2 — 2 — 6	24°	6 — 3 — 3
10°	3 — 3 — 3 — 3	25°	3 — 6 — 3
11°	2 — 4 — 2 — 4	26°	3 — 3 — 6
12°	4 — 2 — 4 — 2	27°	6 — 6
13°	2 — 4 — 4 — 2	28°	4 — 8
14°	4 — 2 — 2 — 4	29°	8 — 4
15°	2 — 2 — 4 — 4		

Après le vers alexandrin les deux vers, qui ont été le plus fréquemment usités, sont le décasyllabe et l'octosyllabe. C'est que le vers de 10 syllabes, sans être aussi riche que l'alexandrin, est cependant encore assez varié, puisqu'il peut prendre les 10 formes suivantes, toutes bien cadencées :

Encore faut-il remarquer que « l'étendue maximum donnée n'est valable qu'en supposant que les représentations se lient convenablement et constituent plusieurs groupes ».

1°	4 — 2 — 2 — 2	6°	2 — 6 — 2
2°	2 — 4 — 2 — 2	7°	2 — 2 — 6
3°	2 — 2 — 4 — 2	8°	5 — 5
4°	2 — 2 — 2 — 4	9°	4 — 6
5°	6 — 2 — 2	10°	6 — 4

Quant au vers de 8 syllabes, il offre encore une assez grande variété, étant donnée surtout sa petitesse ; il peut avoir 6 formes régulières :

1°	4 — 2 — 2	4°	4 — 4
2°	2 — 4 — 2	5°	2 — 6
3°	2 — 2 — 4	6°	6 — 2

Pour ce qui est des vers de 7, 9, 11, 13, 14, 15, 16 et même 17 syllabes, il nous semble qu'il y a autant d'étroitesse à les condamner sans autre forme de procès, comme ont fait tour à tour les poètes classiques, romantiques et parnassiens, que de témérité à les déclarer légitimes sans aucune réserve, comme ont fait nos poètes symbolistes et décadents. Quand on lit les œuvres de ces derniers, on est parfois surpris de rencontrer au milieu de vers, dont le rythme manifeste nous échappe, quelques vers qui, sans avoir des dimensions régulières, ne sont pas cependant dépourvus de cadence. De tels vers sont rares chez les poètes décadents de second ordre ; mais ils sont plus nombreux chez les poètes de cette école qui ont du talent. Chez les uns et les autres, d'ailleurs, ils paraissent résulter d'une rencontre fortuite. Or, nous pensons qu'il y aurait intérêt pour ces poètes à se bien rendre compte des conditions spéciales dans lesquelles leurs vers se trouvent avoir une cadence véritable. A coup sûr cette cadence ne saurait jamais égaler celle des vers de 8, de 10 et de 12 syllabes ; car elle n'est susceptible ni d'une régularité aussi parfaite

ni d'une variété aussi grande. Mais, s'il est vrai de dire que les vers de 8, 10 et 12 syllabes sont encore et seront toujours les formes supérieures du vers français, il est juste de reconnaître qu'ils n'en sont pas les seules formes possibles.

Dans les vers prétendus irréguliers, nous allons voir qu'une régularité approximative peut s'introduire bien souvent grâce à la moindre valeur que prennent les syllabes muettes précédées d'un accent rythmique. Nous touchons ici au délicat problème de l' « e » muet dans notre poésie. Plusieurs poètes décadents ont pris l'habitude de ne pas compter, dans la mesure de leurs vers, les syllabes muettes, qui, terminées par une consonne ou placées devant un mot ne commençant pas par une voyelle, ne sont pourtant pas élidées. Puisqu'on trouve naturel, disent-ils, de ne pas compter les syllabes muettes des rimes féminines, pourquoi serait-il moins légitime de faire subir le même sort aux autres syllabes muettes du vers? La vérité, croyons-nous, est qu'on ne peut considérer les syllabes muettes ni, suivant la tradition, comme des syllabes entières, ni, ainsi qu'on[1] a prétendu le faire, comme des syllabes nulles. Du reste, elles sont loin d'avoir toutes une égale valeur. Il faut, en effet, distinguer celles qui sont à l'intérieur ou à la fin d'un mot, et celles qui sont à l'intérieur ou à la fin d'un élément rythmique. Celles qui terminent un mot sont déjà un peu abrégées par l'accent tonique; et celles qui, en même temps, terminent un élément rythmique sont abrégées à la fois par l'accent tonique et par l'accent rythmique. Ces dernières, au nombre desquelles se trouvent les syllabes muettes de la rime, peuvent au plus être comptées

1. M. Psichari, dans un article de la *Revue bleue*, du 6 juin 1891. On en vient ainsi à trouver incomplets et faux les 4/5 des vers de nos meilleurs poètes.

pour une demi-unité de temps. Et si l'on admet ce demi-temps supplémentaire à la fin des vers à rime féminine, on ne voit pas de raisons sérieuses pour ne pas l'admettre au dedans des vers à la fin de tous les autres éléments rythmiques. Sans doute l'accent rythmique final est toujours plus fort que les accents rythmiques intérieurs, et, en conséquence, abrège davantage la syllabe muette qui le suit. Mais, en somme, il n'y a là qu'une différence légère et même presque imperceptible. L'abus consisterait, selon nous, à vouloir aussi ne pas compter les syllabes muettes qui se trouvent à l'intérieur d'un élément rythmique, quand, placées à la fin d'un mot, elles sont simplement abrégées par l'accent tonique et même quand, placées au commencement ou au milieu d'un mot, elles ne sont abrégées par aucun accent. Ainsi, ce vers de Paul Fort, cité par André Beaunier[1],

> O monde au cœur de feu, ô terre mouvementée

doit, pour donner la sensation d'un rythme, être prononcé ou bien

> O monde au cœur de feu, ô terr' mouvementée

ou bien, ce qui est pire,

> O monde au cœur de feu, ô terre mouv'mentée

Ce sont alors de véritables élisions qu'on fait en violentant le langage, et que seuls se permettaient jusqu'ici les chansonniers populaires obligés d'adapter à leur musique de pauvres vers imparfaits. Mais si les poètes n'ont pas le droit d'annuler de la sorte des syllabes muettes à l'intérieur des

1. André Beaunier. *La poésie nouvelle* (Société du Mercure de France, 1902, p. 360).

éléments rythmiques, nous croyons qu'ils pourraient sans inconvénient faire suivre tous les accents rythmiques du vers d'une syllabe muette qui ne comptera pas. En d'autres termes nous pensons qu'il y a lieu d'autoriser au milieu comme à la fin des vers les « césures féminines », qui étaient admises chez les poètes du moyen âge, ainsi que le prouvent les exemples suivants cités par Tobler[1] :

Ses bonnes armes / et son pesant escu.....
Bons fut li siècles / al tens ancïenor.....
En une cambre en entre / de marbre bis.....
Cele ne fut pas sage, / folement respundiet.....

Grâce à une césure féminine placée après la 4e syllabe, le vers de 7 syllabes se divise en deux parties presque égales ou même égales, selon que la rime est masculine ou féminine ; il se rapproche alors du vers de 6 syllabes :

1. 3 1/2 — 3

Et je cueil*le* / ton sanglot

(Adolphe Retté.)

2. 3 1/2 — 3 1/2

Les casca*des* / murmurantes

(Adolphe Retté.)

Le vers de 9 syllabes, outre les deux formes très régulières qu'il peut avoir en étant partagé en trois tronçons égaux ou en deux segments inégaux, mais divisibles par le même chiffre, peut prendre une troisième forme légitime par le moyen d'une césure féminine placée après la cinquième syllabe ; dans ce dernier cas il ne diffère que très peu du vers octosyllabe :

1. 3 — 3 — 3

Il fallait / qu'il y eût / quelque envie

(Camille Mauclair.)

1. Tobler. *Le vers français ancien et moderne* (trad. Karl Breul et Léopold Sudre, avec préface de G. Paris. Paris, Vieweg, 1885 ; p. 9 et 108).

2. 3 — 6 ou bien 6 — 3

O mourir / de cette escarpolette

(Verlaine.)

3. 4 1/2 — 4 ou bien 4 1/2 — 4 1/2

Ouvre la por*te*, / car il est là

(Francis Viélé-Griffin.)

A ses aïcu*les* / les châtelai*nes*

(Stuart Merrill.)

Le vers de 11 syllabes, à l'aide de césures féminines convenablement placées, peut avoir un rythme qui rappelle celui du vers de 10 ou 9 syllabes :

1. 5 1/2 — 5 ou bien 5 1/2 — 5 1/2

Il vainquit mon pè*re* / qui me dut céder

(Francis Viélé-Griffin.)

Sa face était pâ*le* / de colère mor*te*

(Henri de Régnier.)

2. 6 1/2 — 4 ou 4 1/2

Et la chair frémissan*te*, / frêle décor

(Verlaine.)

3. 3 1/2 — 3 1/2 — 3 ou 3 1/2

M'attendris*sent*, / me fléchis*sent*, / m'apitoient

(Verlaine.)

Le vers de 13 syllabes, toujours par le moyen d'une césure féminine, peut prendre trois formes principales, qui le font ressembler au vers alexandrin :

1. 6 1/2 — 6 ou bien 6 1/2 — 6 1/2

O Vierge des victoi*res*, / Déesse Liberté

(Gustave Kahn.)

Pour les noces nouvel*les* / de l'homme et de la ter*re*

(Gustave Kahn.)

2. 4 1/2 — 8 ou 8 1/2 (ou inversement 8 1/2 — 4 ou 4 1/2)

Le soir est pâ*le* / comme une face de misè*re*

(Henri de Régnier.)

3. 4 — 4 1/2 — 4 ou 4 1/2

ou bien 4 1/2 — 4 — 4 ou 4 1/2

Ils attendaient / la venue fiè*re* / de tes fidè*les*

(Gustave Kahn.)

Le vers de 14 syllabes, non seulement par des coupes masculines régulières, mais encore par des césures féminines bien disposées, peut prendre plusieurs formes assez nettement cadencées :

1. 6 — 4 — 4

Qu'il vienne à nos exils, / et vers nos seins / et vers nos lèvres

(Henri de Régnier.)

2. 4 — 6 — 4

Mais au dehors, / voici toujours le ciel, / couleur de feu

(Émile Verhaeren.)

3. 4 — 4 — 6

Se débattant / et s'engouffrant / dans les âmes profondes

(Émile Verhaeren.)

4. 6 — 8

Nos lampes où brûlait / l'huile d'or d'antiques pressoirs

(Henri de Régnier.)

5. 8 — 6

Vers l'offre de nos seins gorgés / et l'ardeur de nos lèvres

(Henri de Régnier.)

6. 7 (3 1/2 — 3) — 7 (3 1/2 — 3)

Les guirlan*des* d'émeraude / et les grap*pes* de rubis

(Henri de Régnier.)

7. 4 1/2 — 4 1/2 — 4 ou 4 1/2

Toi la faci*le*, / toi la honteu*se*, / toi la hautai*ne*

(Henri de Régnier.)

Le vers de 15 syllabes peut prendre les cinq formes suivantes, relativement cadencées :

1. 5 — 5 — 5

Qui s'envoleront, / papillons joyeux, / vers la large terre

(Gustave Khan.)

2. 6 1/2 — 8 ou 8 1/2

La clef de la scien*ce* / n'ouvrait plus le secret des por*tes*

(Henri de Régnier.)

3. 8 1/2 — 6 ou 6 1/2

Comme il nous baisa sur les nô*tres*, / ce soir plein d'oraisons

(Stuart Merrill.)

4. 7 (3 1/2 — 3) — 8

Si tes yeux *ne* furent point / implacables d'avoir pleuré

(Henri de Régnier.)

5. 8 — 7 (3 1/2 — 3)

Elle pleure, cette douleur, / sur les grè*ves* de la mer

(Henri de Régnier.)

Le vers de 16 syllabes, bien que déjà très long, peut encore donner une impression de rythme dans certains cas :

1. 8 — 8

Tes cortèges accompagnaient, / dans le tumulte de leurs houles

(Gustave Kahn.)

2. 4 — 6 — 6

Par les routes [1] / où les bornes d'onyx / marquent les carrefours

(Henri de Régnier.)

3. 6 — 4 — 6

Il s'en allait pensif, / au soir tombant, / le long des routes grises

4. 6 — 6 — 4

Et pourquoi ton regard, / d'ordinaire si doux, / a fui le mien

Quant au vers de 17 syllabes, il peut à la rigueur revêtir des formes acceptables, en se rapprochant, par le moyen d'une césure féminine, du vers de 16 syllabes ; ses deux formes les plus simples sont les suivantes :

1. Ce vers serait plus rigoureux si au lieu du mot « routes » le poète avait mis le mot « chemins ».

1. 8 1/2 — 8

Or, cette nuit anniversai*re*, / toutes les walkyries du vent

(Jules Laforgue.)

2. 8 1/2 — 8 1/2

Toi le même dont la tristes*se* / se couronne de pâles mau*ves*

(Henri de Régnier.)

Pour ce qui est du vers de 18 syllabes, il pourrait être facilement divisé en deux ou trois parties égales ; mais, en somme, il se réduirait ainsi à la juxtaposition de deux vers de 9 syllabes ou de trois vers de 6 syllabes ne rimant pas entre eux. Son rythme, à supposer qu'il soit bien saisissable, ne serait donc pas un rythme nouveau. Le vers de 19 syllabes devrait, pour être admissible, se rapprocher du vers de 18 syllabes, qui lui-même, nous venons de le dire, n'a pas d'individualité véritable. Et quant au vers de 20 syllabes, alors même qu'il aurait un rythme original, il n'aurait pas du moins un rythme perceptible. On peut donc considérer le vers de 16 syllabes comme le plus long vers possible dans notre poésie française ; et encore des quatre formes qu'il peut prendre trois seulement sont originales : la première que nous avons signalée se ramène à la simple juxtaposition de deux vers octosyllabes ne rimant pas entre eux.

Ainsi qu'on le voit, les seules formes métriques légitimes sont celles dans lesquelles le rythme est facilement saisi par notre oreille ; et pour que le rythme d'un vers puisse être aisément perçu, il faut que les syllabes qui le composent constituent des groupes égaux ou des groupes inégaux divisibles par un même chiffre. Si une certaine inégalité est parfois possible entre les divers éléments rythmiques, c'est une inégalité très légère, due à la présence de syllabes muettes qui par la place qu'elles occupent ont une valeur à

peine égale à une demi-unité de temps : les mètres impairs, où se trouvent de telles césures féminines, peuvent donc être considérés presque comme des mètres pairs. Quand la différence, qui existe entre les divers éléments rythmiques, s'élève à une unité entière, elle peut encore à la rigueur ne pas empêcher de saisir le rapport de ces éléments entre eux, comme, par exemple, dans les vers suivants :

1. 4 — 5

Tournez, tournez, / bons chevaux de bois ;
Tournez cent tours, / tournez mille tours.

(Verlaine.)

2. 5 — 6

Les sylphes légers / s'en vont dans la nuit brune

(Banville.)

3. 6 — 7

Dans l'ombre autour de moi / vibrent des frissons d'amour

(Richepin.)

Mais quand l'inégalité entre les éléments rythmiques n'est plus simplement une égalité approximative, nous ne saisissons aucun rapport entre ces éléments, nous ne percevons aucun rythme. C'est le cas de la plupart des vers de nos poètes décadents. Ces vers irréguliers, par leur irrégularité même, peuvent quelquefois produire des effets expressifs très curieux ; par leur allure saccadée et heurtée ils rendront, par exemple, l'incohérence morbide de la pensée ou la surexcitation nerveuse du corps ; mais ils ne sauraient en aucune façon plaire à l'oreille en lui donnant une impression de cadence. En vain dira-t-on qu'une éducation plus large de notre sens auditif nous ferait saisir à la longue ces rythmes, insaisissables aujourd'hui pour nos oreilles, qu'a façonnées la régularité rythmique séculaire de notre poésie. Il n'existe pas de rythme pour nous en

dehors de la perception de rapports numériques ; et notre oreille est ainsi faite qu'elle ne perçoit d'autres rapports entre des successions de sons que des rapports d'égalité absolue ou approximative, ou bien des rapports d'inégalité soumise à des conditions particulières de divisibilité. Partout où il y a rythme et cadence, il y a donc ordre et régularité, c'est-à-dire, en somme, tendance à l'unité.

Mais définir le rythme par l'ordre et la régularité, c'est le définir en quelque sorte du dehors, en considérant sa cause extérieure et non l'impression qu'il produit en nous. Envisagé de ce point de vue tout intérieur, le rythme nous paraît alors consister dans une attente satisfaite de l'oreille. « Le rythme du langage, a dit très profondément M. Sully-Prudhomme [1], est le lien chronique des temps d'arrêt de la voix sur les syllabes fortes, lien qui consiste dans un rapport tel entre les intervalles de ces temps que chacun de ceux-ci soit attendu de l'oreille et en satisfasse l'attente. » Dans un vers, en effet, notre oreille attend à tel ou tel endroit tantôt une syllabe accentuée qui succède à une syllabe atone, tantôt un certain son connu qui revient à intervalles déterminés. Et c'est justement quand le vers ne nous cause aucune déception que nous le déclarons bien rythmé.

Il est vrai qu'une telle impression d'attente satisfaite nous l'éprouvons également à propos d'un vers bien cadencé et d'une phrase de prose bien équilibrée. Est-ce à dire que le rythme, qui toujours doit se trouver dans les vers, et le rythme, qui parfois se rencontre en prose, soient deux rythmes de même nature ? Pour trancher cette question, prenons comme exemples trois phrases de Bossuet incon-

1. Sully-Prudhomme. *Réflexions sur l'art des vers* (p. 33) (Lemerre, 2e éd., 1892).

testablement bien rythmées, et répartissons-les en leurs divers membres, — beaucoup moins en suivant les articulations logiques du style qu'en nous conformant aux exigences naturelles de la diction :

1°. — Elle va descendre à ces sombres lieux, (10) — à ces demeures souterraines, (8) — pour y dormir dans la poussière (8) — avec les grands de la terre, (7) — comme parle Job (5).

(Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre.)

2°. — Celui qui règne dans les cieux, (8) — et de qui relèvent tous les empires, (10) — à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, (17) — est aussi le seul qui se glorifie (10) — de faire la loi aux rois, (7) — et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons (19).

(Oraison funèbre de Marie de France.)

3°. — Reconnaissez le héros, (7) — qui, toujours égal à lui-même, (8) — sans se hausser pour paraître grand, (9) — sans s'abaisser pour être civil et obligeant, (13) — se trouve naturellement tout ce qu'il doit être envers tous les hommes (18).

(Oraison funèbre du prince de Condé.)

Comme on le voit, à la différence des vers dans lesquels le nombre des syllabes est d'une égalité parfaite, dans la prose la mieux cadencée les différents membres de phrase ont un nombre inégal de syllabes. Dans la première des trois périodes citées, les membres de phrase vont en décroissant ; dans la troisième, ils vont en progressant ; et quant à la deuxième, elle comprend deux parties presque égales, dont les membres de phrase se correspondent à peu près.

En quoi consistent donc au juste le rythme de la poésie et le rythme de la prose ? Tous les deux ont bien pour effet de satisfaire l'attente de l'oreille. Mais dans le rythme de la prose cette attente de l'oreille se règle moins sur le souvenir de la longueur des membres de phrase précédents

que sur l'ampleur de l'idée ou de l'émotion au développement de laquelle l'écrivain nous fait assister. Ainsi, creusant l'idée du néant, Bossuet y trouve de moins en moins de contenu ; et nous voyons les membres de sa phrase se raccourcir à mesure qu'il avance. D'autre part, quand il veut exprimer l'idée de l'égale puissance de Dieu pour élever ou bien pour abaisser les rois, sa période se divise d'elle-même en deux parties qui s'équilibrent. Enfin, lorsqu'il approfondit l'idée de la grandeur d'un héros, on sent qu'il découvre de plus en plus de mérites, à voir les membres de sa phrase qui vont en s'allongeant et pour ainsi dire en se dilatant. Dans le rythme poétique, au contraire, l'attente de l'oreille se règle essentiellement sur le souvenir de la longueur qu'avait le groupe de mots précédent. Et dès lors, si le rythme de la prose comporte l'irrégularité, le rythme poétique en revanche exige une régularité absolue : il faut que le vers qui va commencer ait une longueur égale à celle du vers qui vient de finir, ou bien une longueur qui soit un multiple ou un sous-multiple de la même unité de mesure. Le rythme de la prose et le rythme des vers sont donc deux rythmes bien distincts. Le premier est *un rythme de nature psychologique* : il consiste à donner à la phrase une étendue égale à l'ampleur de l'idée et à lui faire exprimer par ses dimensions mêmes les différents degrés de tension de l'esprit. Le second est *un rythme de nature mathématique* : il consiste à mesurer également les diverses parties du vers, les vers pris dans leur ensemble, et parfois les groupes de vers arrangés en strophes.

Ce rythme mathématique des vers diffère-t-il aussi profondément du rythme musical qu'on l'a prétendu[1] ? Nous

1. Combarieu. *Les rapports de la musique et de la poésie* (Paris, F. Alcan, 1894, p. 247 et suivantes).

ne le pensons pas. Sans doute le rythme musical repose sur une mesure du temps qui a une précision mathématique ; et le rythme poétique, dans notre versification française tout au moins, repose sur la fixité du nombre des syllabes, dont on ne peut pas dire que chacune corresponde à une fraction déterminée du temps. Mais d'abord il ne faut pas oublier que chez les Grecs et les Romains a existé un système de versification fondé sur la quantité des syllabes, c'est-à-dire sur leur durée. Et d'autre part, dans notre versification française elle-même, de ce que le rythme poétique échappe à une détermination mathématique du temps, il ne s'ensuit point qu'il échappe à toute détermination temporelle. Chaque syllabe particulière a beau ne pas avoir une durée qu'il soit possible d'évaluer exactement ; l'ensemble des syllabes, qui forment chaque vers, peut fort bien néanmoins, — comme nous essaierons de le montrer plus loin [1] —, avoir une durée régulière. Le rythme poétique et le rythme musical nous paraissent donc être deux rythmes de même nature, deux rythmes de nature mathématique. La seule différence qu'il y ait entre eux, — et nous convenons, il est vrai, qu'elle n'est pas négligeable, — c'est que le rythme musical comporte une mesure absolument mathématique du temps, et le rythme poétique une mesure beaucoup moins rigoureuse. Mais c'est là simplement une différence de degré.

Entre le rythme poétique et le rythme de la prose la distinction est au contraire foncière. Mais, tout en étant de nature diverse, ces deux rythmes ne sont pas de nature opposée, et par suite peuvent fort bien aller de compagnie. C'est ainsi qu'on trouve souvent en poésie un rythme psy-

1. Page 150 et suivantes.

chologique à côté du rythme mathématique, et parfois en prose un rythme mathématique à côté du rythme psychologique.

En poésie, c'est surtout dans les vers libres qu'un rythme psychologique se dessine nettement. Voici, par exemple, une fable de La Fontaine, dans laquelle il est facile de voir comment la forme du vers suit fidèlement les contours de la pensée :

1 Une montagne en mal d'enfant (8)
Jetait une clameur si haute (8)
Que chacun, au bruit accourant, (8)
Crut qu'elle accoucherait sans faute (8)
5 D'une cité plus grosse que Paris : (10)
Elle accoucha d'une souris. (8)
Quand je songe à cette fable (7)
Dont le récit est menteur (7)
Et le sens est véritable, (7)
10 Je me figure un auteur, (7)
Qui dit : « Je chanterai la guerre, (8)
Que firent les Titans au maître du tonnerre. » (12)
C'est promettre beaucoup ; mais qu'en sort-il souvent ? (12)
Du vent. (2)

(La Montagne qui accouche, V. 10.)

Si dans cette fable les quatre premiers vers sont égaux, c'est qu'ils exposent simplement le fait dont il s'agit. Le cinquième vers est plus long, comme il est naturel : car l'esprit s'enfle pour ainsi dire à la pensée de ce que peut enfanter une montagne en travail. Le sixième vers est plus court : il peint bien l'attente déçue ; et s'il a huit syllabes plutôt que sept ou que neuf, c'est qu'il reprend le récit commencé dans les quatre premiers vers. Les quatre vers suivants ont sept syllabes, afin que la réflexion qu'ils contiennent se distingue de la partie descriptive qui précède. Le

onzième et le douzième vers, par leur longueur croissante expriment l'effort de l'écrivain qui hausse le ton pour annoncer son poème à grand fracas. Enfin il est inutile d'insister — tant la chose est claire! — sur le contraste marqué par les deux derniers vers de la fable entre la grandeur des promesses et la ridicule petitesse des résultats.

Dans les vers égaux eux-mêmes ou dans les strophes assujetties à des lois déterminées, un rythme psychologique très net et très varié se fait jour parfois à travers la régularité un peu monotone du rythme mathématique. Nous citerons seulement, à titre d'exemples, les deux passages suivants de Lamartine et de V. Hugo :

1° Pour moi quand je verrais dans les célestes plaines
Les astres, s'écartant de leurs routes certaines,
Dans les champs de l'éther l'un par l'autre heurtés,
Parcourir au hasard les cieux épouvantés;
Quand j'entendrais gémir et se briser la terre;
Quand je verrais son globe errant et solitaire
Flottant loin des soleils, pleurant l'homme détruit,
Se perdre dans les champs de l'éternelle nuit;
Et quand, dernier témoin de ces scènes funèbres,
Entouré du chaos, de la mort, des ténèbres,
Seul je serais debout: seul, malgré mon effroi,
Etre infaillible et bon, j'espérerais en toi,
Et, certain du retour de l'éternelle aurore,
Sur les mondes détruits je t'attendrais encore!

(Lamartine. *L'immortalité.*)
(*Premières Méditations poétiques*, V.)

2° Voyez-vous, nos enfants nous sont bien nécessaires,
Seigneur; quand on a vu de sa vie, un matin,
Au milieu des ennuis, des peines, des misères,
Et de l'ombre que fait sur nous notre destin,

Apparaître un enfant, tête chère et sacrée,
Petit être joyeux,

Si beau, qu'on a cru voir s'ouvrir à son entrée
Une porte des cieux ;

Quand on a vu, seize ans, de cet autre soi-même
Croître la grâce aimable et la douce raison,
Lorsqu'on a reconnu que cet enfant qu'on aime
Fait le jour dans notre âme et dans notre maison,

Que c'est la seule joie ici-bas qui persiste
De tout ce qu'on rêva ;
Considérez que c'est une chose bien triste
De le voir qui s'en va !

(V. Hugo. *A. Villequier.*)
(*Les Contemplations*, livre IV, 15.)

Dans ces deux morceaux nous voyons se dérouler deux périodes très amples. Dans la première, d'une part sont entassées toutes les hypothèses les plus invraisemblables qui en se réalisant pourraient faire douter le poète de l'existence de Dieu, et d'autre part est exprimée l'affirmation énergique d'une foi inébranlable. Dans la seconde, d'abord se trouvent accumulées toutes les raisons qu'un père a d'aimer son enfant, et ensuite une phrase brève et simple exprime la douleur du poète en deuil de sa fille. Or il convient d'admirer comment les deux poètes ont su rendre par le rythme de leurs vers, le premier, la fermeté de sa croyance, le second, la profondeur de son chagrin. Sans doute dans l'un et l'autre passage il y a une inégalité manifeste entre les deux parties de chaque période. Mais dans les vers de Lamartine on peut dire que les deux parties de la période, néanmoins, se font équilibre ; car les propositions principales, tout en comprenant moins de vers que l'ensemble des propositions circonstancielles, compensent leur brièveté relative par la force de l'expression et en particulier par la reprise du mot « seul », sur lequel toute la phrase en quelque sorte pivote. Dans les vers de V. Hugo, au con-

traire, les deux parties de la période ne se contre-balancent nullement ; et la simplicité voulue de l'expression ajoute encore à la brièveté de la phrase finale pour rendre avec plus d'exactitude l'abattement du poète.

Il arrive enfin quelquefois, en poésie, que le rythme psychologique prenne presque entièrement la place du rythme mathématique. Nous en avons des exemples nombreux dans les vers des poètes décadents, de Verlaine en particulier, dont voici trois passages à cet égard très significatifs :

1° Bref, il vit la petite un jour dans un salon,
S'en éprit tout d'un coup comme un fou ; même l'on
Dit qu'il en oublia si bien son infidèle
Qu'on le voyait le jour d'ensuite avec Adèle.
Temps et mœurs ! La petite (on sait tout aux oiseaux)
Connaissait le roman du cher, et jusques aux
Moindres chapitres : elle en conçut de l'estime.

2° Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime et qui m'aime,
Et qui n'est chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et, mon cœur transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

3° Il faut m'aimer ! Je suis l'universel Baiser,
Je suis cette paupière et je suis cette lèvre
Dont tu parles, ô cher malade, et cette fièvre
Qui t'agite, c'est moi toujours ! Il faut oser

M'aimer ! Oui, mon amour monte sans biaiser
Jusqu'où ne grimpe pas ton pauvre amour de chèvre,
Et t'emportera, comme un aigle vole un lièvre,
Vers des serpolets qu'un ciel cher vient arroser !

Dans ces trois morceaux il est clair que l'abus des enjambements sur l'hémistiche, sur la rime et sur la strophe fait évanouir le rythme mathématique. En revanche on voit comment ces vers, par leurs soubresauts déconcertants ou leur abandon voulu, par le vague et la sinuosité de leurs contours, par l'ampleur croissante et la force ascensionnelle de leur mouvement, réussissent à rendre soit la vivacité un peu tumultueuse ou le laisser aller d'une conversation, soit la molle continuité d'un rêve changeant, soit la caresse enveloppante et la pressante invitation d'un amour large et réchauffant. Mais un pareil effacement du rythme mathématique par le rythme psychologique n'est légitime que par exception et pour produire des effets de souplesse, d'indécision ou d'agitation, que ne saurait rendre le rythme mathématique avec sa raideur, sa précision et sa régularité.

De même qu'en poésie nous venons de voir un rythme psychologique apparaître derrière le rythme mathématique et quelquefois se substituer à lui, de même nous allons voir en prose un rythme mathématique se montrer plus ou moins clairement sous le rythme psychologique et parfois le supplanter. C'est dans la « prose poétique » en particulier que ce rythme mathématique est sensible. Prenons comme exemples deux passages, l'un de J.-J. Rousseau, l'autre de Chateaubriand; répartissons-les en leurs différents membres de phrase, et comptons le nombre de syllabes qu'il y a dans chacun de ces membres, en négligeant dans nos calculs la finale muette de chaque phrase, comme on néglige en poésie la finale muette de tout vers à rime féminine:

1° Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée (22) — montrait partout la main des hommes

où l'on eût cru qu'ils n'avaient jamais pénétré (21) : — à côté d'une caverne on trouvait des maisons (13) ; — on voyait des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces (15), — des vignes dans des terres éboulées (10), — d'excellents fruits sur des rochers (8), — et des champs dans des précipices (8).

(J.-J. Rousseau, la *Nouvelle Héloïse*, I, 22.)

2° Les dimanches et les jours de fêtes (9), — j'ai souvent entendu dans les grands bois (10), — à travers les arbres (5), — les sons de la cloche lointaine (8), — qui appelait au temple l'homme des champs (11). — Appuyé contre le tronc d'un ormeau (10), — j'écoutais en silence le pieux murmure (11). — Chaque frémissement de l'airain (9) — portait à mon âme naïve (8) — l'innocence des mœurs champêtres (8), — le calme de la solitude (8), — le charme de la religion (8), — et la délectable mélancolie (10) — des souvenirs de ma première enfance (10).

(Chateaubriand, *René*.)

Ainsi qu'on le voit, les divers membres de ces phrases ne sont pas des vers : 1° parce que par leur nombre de syllabes ils ne constituent pas toujours des groupes de syllabes reconnus comme vers ; 2° parce qu'ils sont affranchis des lois internes du vers, loi de la césure, loi de l'hiatus, loi de la rime ; et 3° parce qu'ils forment des groupes instables de syllabes, qu'on ne saurait jamais découper que d'une façon un peu arbitraire. Cependant il est impossible de nier que dans de telles phrases de prose ne se trouve un rythme mathématique, qui, sans avoir la rigueur du rythme des vers, n'en est pas moins assez nettement saisissable ; il y a en effet entre les divers membres de ces phrases une égalité approximative qui ne constitue pas, à proprement parler, un rythme mathématique, mais, si l'on veut, comme une tendance au rythme mathématique.

Parfois même, chez certains prosateurs, cette tendance au rythme mathématique se trouve encore mieux marquée.

Car d'abord les divers membres de leurs phrases ont le plus souvent une longueur égale à celle des vers reconnus, c'est-à-dire ont presque toujours six, huit, dix ou douze syllabes, et très rarement au contraire un nombre impair de syllabes ou un nombre pair plus élevé que douze. Et en outre on rencontre même de temps en temps dans cette prose de véritables vers, normalement constitués, qu'on appelle des « vers blancs ». Molière, dans certaines de ses comédies, surtout dans le Sicilien, l'Avare et Don Juan, nous offre des spécimens très curieux de cette prose régulièrement cadencée et très voisine en somme de la poésie. Voici, à titre d'exemples, trois passages de ces pièces, dans lesquels nous indiquons entre parenthèses le nombre de syllabes de chaque membre de phrase et dans lesquels nous mettons en italique les membres de phrase formant de véritables vers :

1° Oui, jaloux de ces choses-là (8), — *mais jaloux comme un tigre* (6), — et, si vous voulez, comme un diable (8). — Mon amour vous veut toute à moi (8) ; — sa délicatesse s'offense (8) — *d'un souris, d'un regard qu'on vous peut arracher* (12) ; — *et tous les soins qu'on me voit prendre* (8) — *ne sont que pour fermer tout accès aux galants* (12), — *et m'assurer la possession d'un cœur* (10) — *dont je ne puis souffrir* (6) — qu'on me vole la moindre chose (8).

(*Le Sicilien*, scène VI.)

2° De tout ce que vous avez dit (8), — ce n'est que par mon seul amour (8) — *que je prétends auprès de vous* (8) — *mériter quelque chose* (6) ; — et quant aux scrupules que vous avez (10), — votre père lui-même ne prend que trop soin (12) — *de vous justifier à tout le monde* (10) ; — et l'excès de son avarice (8), — *et la manière austère* (6) — dont il vit avec ses enfants (8) — *pourraient autoriser des choses plus étranges* (12). — *Pardonnez-moi, charmante Élise* (8), — si j'en parle ainsi

devant vous (8). — Vous savez que sur ce chapitre (8) — *on n'en peut pas dire de bien* (8). — *Mais enfin si je puis,* (6) — comme je l'espère, (5) — *retrouver mes parents* (6), — *nous n'aurons pas beaucoup de peine* (8) — à nous le rendre favorable (8). — J'en attends des nouvelles avec impatience (12), — *et j'en irai chercher moi-même* (8), — si elles tardent à venir. (8).

(*L'Avare,* acte I, scène I.)

3° Ne soyez pas surpris, don Juan, (8) — *de me voir à cette heure et dans cet équipage* (12). — *C'est un motif pressant* (6) — qui m'oblige à cette visite (8); — et ce que j'ai à vous dire (7) — ne veut point du tout de retardement (10). — *Je ne viens point ici pleine de ce courroux* (12), — *que j'ai tantôt fait éclater* (8), — et vous me voyez bien changée (8) — de ce que j'étais ce matin (8). — Ce n'est plus cette douce Elvire (8), — qui faisait des vœux contre vous (8) — *et dont l'âme irritée* (6) — *ne jetait que menaces* (6) — et ne respirait que vengeance (8). — Le ciel a banni de mon âme (8) — toutes ces indignes ardeurs (8), — *que je sentais pour vous* (6), — *tous ces transports tumultueux* (8) — d'un attachement criminel (8), — *tous ces honteux emportements* (8) d'un amour terrestre et grossier (8); — et il n'a laissé dans mon cœur pour vous (10) — *qu'une flamme épurée* (6) — de tout le commerce des sens (8), — une tendresse toute sainte (8), — un amour détaché de tout (8), — *qui n'agit point pour soi* (6) — *et ne se met en peine* (6) — *que de votre intérêt* (6). — *C'est ce parfait et pur amour* (8), — *qui me conduit ici pour votre bien* (10), — pour vous faire part d'un avis du ciel (10), — et tâcher de vous retirer (8) — *du précipice où vous courez* (8).

(*Don Juan,* acte IV, scène IX.)

Dans ces trois tirades de Dom Pèdre, de Valère et de Done Elvire, nous voyons que tous les membres de phrase, sauf deux, ont six, huit, dix ou douze syllabes, et que plusieurs d'entre eux, pourvus d'une césure régulière, sont de véritables vers. La tendance au rythme mathématique est ici par conséquent plus accentuée que dans les passages de

J.-J. Rousseau et de Chateaubriand cités plus haut ; dans cette prose de Molière en effet nous trouvons tantôt des vers normalement constitués, tantôt des groupes de mots qui sont pour ainsi dire des vers en voie de formation.

Enfin, tout comme nous avons vu dans les vers de certains poètes le rythme psychologique se substituer au rythme mathématique, on peut voir dans la prose de quelques écrivains, en particulier dans celle des derniers ouvrages de Michelet, le rythme mathématique supplanter le rythme psychologique. Voici deux échantillons de ce langage, qui se rapproche plus de la poésie que de la prose :

Un seul être a le droit d'être au bord du glacier (12). — Un seul peut sans mourir le regarder de près (12), — face à face, dans les longs dix mois de l'hiver (12). — Celui-ci fend la pierre (6). — Et l'arbre n'en tient compte (6). — Il s'exaspère et rage (6), — sans pouvoir effleurer (6) — cette forte et profonde vie (8).

(Michelet. *La Montagne*, éd. Flammarion, p. 216.)

Nu, comme un bon lutteur (6), — empoignant le roc nu (6) — de ses fortes racines (6), — il attend l'avalanche (6), — indomptable et superbe (6), — dressant ses bras vainqueurs (6), — et dans ces lieux de mort (6), — témoignant, protestant (6) — de l'éternelle vie (6).

(Michelet. *La Montagne*, p. 217.)

Cette suite non interrompue de vers, auxquels manque uniquement la rime, ne tarde pas du reste à fatiguer le lecteur.

La substitution en prose du rythme mathématique au rythme psychologique est aussi déplaisante que la substitution en poésie du rythme psychologique au rythme mathématique. La « poésie en prose » et la « prose en poésie » nous choquent toutes deux, parce que l'une et

l'autre nous causent une déception, et que finalement elles nous laissent une impression de malaise. *Le rythme de la poésie* devra donc avant tout consister *dans une succession régulière de sons, qui donne à notre oreille le sentiment d'une attente satisfaite*. Mais, de même qu'en prose le rythme mathématique peut trouver sa place, soit que l'écrivain veuille flatter l'oreille par la régularité de la cadence, soit qu'il cherche à rendre avec exactitude le balancement de certaines pensées, de même en poésie le rythme psychologique devra jouer un rôle. Il ne faut pas, en effet, que le vers soit comme un moule où la pensée se fige, mais plutôt comme un canal, où, simplement endiguée, circule la pensée vivante, qui tantôt coule indolente et paresseuse, tantôt bouillonne et se précipite. C'est l'art des grands poètes de savoir justement mêler les deux rythmes, mathématique et psychologique. Le tort des classiques fut peut-être de sacrifier trop constamment le second au premier ; et l'erreur des décadents est sans aucun doute de vouloir au contraire sacrifier presque toujours le premier au second : c'est dans la poésie romantique que ce mélange des deux rythmes nous semble avoir été le plus habilement opéré.

CHAPITRE II

L'HARMONIE DU VERS.

Si le rythme dépend de la simple répartition numérique des syllabes, l'harmonie résulte de la qualité propre des sons. En vérité, cette harmonie du langage peut aussi bien être recherchée par les prosateurs que par les poètes. Mais c'est en poésie surtout que l'on trouve ou que l'on doit trouver cet « heureux choix de mots harmonieux », dont parle Boileau dans son Art Poétique ; c'est en poésie surtout qu'il faut fuir, suivant le précepte du même Boileau, « des mauvais sons le concours odieux ».

Au premier abord, on pourrait être tenté d'établir un rapprochement entre l'harmonie des vers et l'harmonie de la musique. Les voyelles, après tout, que sont-elles sinon des sons ? Et, puisque les notes musicales nous donnent une impression d'harmonie quand elles sont groupées selon des rapports déterminés, pourquoi les voyelles ne seraient-elles pas capables aussi de nous procurer par leur groupement des sensations agréables à l'oreille ? Mais, à la réflexion, on s'aperçoit qu'autre chose est une note musicale, autre chose une voyelle. Chaque note musicale en effet, outre son timbre, a son intensité propre qui dépend de l'amplitude des vibrations, et sa hauteur déterminée qui dépend de la rapidité de ces vibrations. Les voyelles au contraire peuvent toutes, d'une façon générale, être chantées sur une même note avec la même intensité et la même hauteur ; et si, dans la

parole de chacun de nous, il est aisé de constater entre elles des différences d'intensité et de hauteur, du moins ces différences varient d'une personne à l'autre. Pour que les voyelles d'un vers eussent une valeur invariable, il faudrait donc que le poète lui-même prît soin de la fixer ; mais alors nous aurions affaire à une sorte de chant et non plus à des vers. Identiques par l'intensité et la hauteur, les voyelles ne diffèrent que par le timbre. Et, de fait, à l'aide de résonnateurs, on est parvenu à établir une correspondance entre les voyelles et certaines notes musicales ; sans parler d'ailleurs de ces expériences scientifiques, il nous est facile d'observer que telle ou telle voyelle se chante mieux sur telle ou telle note : c'est qu'alors les harmoniques de l'une et de l'autre sont les mêmes. Encore faut-il se rendre compte que ces différences de timbre entre les voyelles ne sauraient être établies d'une façon très précise ; car elles varient avec le timbre particulier de la personne qui les prononce, avec le caractère spécial de la langue qu'on parle, et avec la hauteur du son que l'on prend pour son fondamental. Du reste ces différences de timbre, même mieux déterminées, ne permettraient pas de grouper les voyelles, comme le musicien groupe les notes, pour produire des accords ; car, tandis que des instruments de musique peuvent produire plusieurs notes à la fois, notre appareil vocal ne saurait émettre plusieurs voyelles simultanément ; et si l'on s'avisait de faire prononcer plusieurs voyelles par plusieurs personnes ensemble, les sons ne parviendraient jamais à se fondre et à s'accorder aussi bien que les sons musicaux.

Ces premières constatations nous invitent à penser que le principe de l'harmonie du vers doit différer du principe de l'harmonie musicale. Rien de plus naturel d'ailleurs, si l'on

veut bien se souvenir que le mode de production des notes musicales n'est pas du tout le même que celui des sons du langage humain. En musique, en effet, les notes sont bien perçues par des oreilles humaines, mais elles sont produites par des instruments ; les syllabes d'un vers au contraire sont tout ensemble perçues par des oreilles humaines et produites par des voix humaines. Il en résulte que, pour nous paraître agréables, les sons musicaux n'ont qu'à plaire à notre oreille, tandis que les sons du vers doivent satisfaire à la fois nos organes auditifs et nos organes vocaux. Car lors même que nous nous bornons à écouter les vers qu'on nous récite, il semble bien que nous prononcions intérieurement les paroles entendues, ou tout au moins que ces paroles nous paraissent agréables ou désagréables à entendre selon qu'elles ont été faciles ou difficiles à prononcer. Quoi qu'il en soit, au reste, des raisons qui à première vue semblent pouvoir expliquer la différence de l'harmonie musicale et de l'harmonie poétique, cette différence nous paraît du moins un fait incontestable. Et c'est même, disons-le en passant, du point de vue de l'harmonie bien plutôt que du point de vue du rythme qu'on pourrait montrer toute la distance qui sépare la musique de la poésie.

Quel est donc le principe de l'harmonie musicale ? « On peut établir, comme un des principes fondamentaux de notre musique, — lisons-nous dans le traité de Blaserna[1] sur le son et la musique —, que l'oreille ne tolère les sons, simultanés ou successifs, qu'à la condition que les nombres de leurs vibrations soient entre eux dans des rapports simples, c'est-à-dire dans des rapports exprimés par des chiffres simples. » Sans doute à côté des consonances on trouve

1. Blaserna. *Le son et la musique* (p. 63, Paris, F.Alcan).

en musique les dissonances. Mais seules les consonances nous donnent une impression d'harmonie. Les dissonances sont justement là pour nous faire désirer les consonances et nous les faire trouver plus agréables quand elles viennent à se produire : « Dans la dissonance, a dit Helmholtz[1], le nerf acoustique est tourmenté par des chocs de sons incompatibles ; il désire entendre la concordance paisible et pure des sons harmonieux ; il se sent attiré vers la consonance, et, lorsqu'il la trouve, il s'y complait. » Les dissonances contribuent donc à faire valoir les consonances, comme en peinture l'ombre fait ressortir les couleurs ; et, de plus, par le contraste qu'elles forment avec les consonances elles servent à rendre le trouble et l'agitation de l'âme. Mais, en somme, on peut dire que l'harmonie musicale est faite uniquement d'intervalles et d'accords consonants : en elle on découvre donc un principe d'ordre et de régularité, ou, plus exactement peut-être, un principe de simplification mathématique.

Étudions maintenant en quoi consiste l'harmonie poétique. Tous les traités de versification, celui de Quicherat[2] en particulier, donnent au sujet d'elle les principales règles que voici :

1° Éviter la répétition de la même consonne rude dans deux ou plusieurs mots qui se suivent. Ex. :

> J'eus toujours pour suspects les *d*ons *d*'un ennemi
> (Corneille.)

> *Q*ue, *q*uel*q*ue amour *q*u'elle ait et *q*u'elle ait pu donner,
> (Corneille.)

1. Helmholtz. *Causes physiologiques de l'harmonie musicale* (Conférence traduite et publiée dans Blaserna : *Le son et la musique*, p. 205).

2. Quicherat. *Traité de versification française* (chap. XI. De l'harmonie en général).

2° Éviter le rapprochement d'une syllabe finale et d'une syllabe initiale identiques. Ex. :

Qu'à son ambiti*on ont* immolé ses crimes

(Corneille.)

3° Éviter les similitudes de sons dans deux ou plusieurs mots qui se suivent. Ex. :

Et d'un œil vigil*ant* épi*ant* ma conduite

(Voltaire.)

4° Éviter les rencontres de voyelles entre deux mots, alors même qu'elles ne font pas un hiatus, comme dans les expressions suivantes : « nuée épaisse », « armée ennemie », « perfidie inouïe ».

5° Éviter que la césure ne rime avec la fin du vers. Ex. :

De Corneille vieill*i* sait consoler Par*is*

(Boileau.)

6° Éviter que les hémistiches de deux vers ne riment entre eux. Ex. :

De votre dignit*é* soutenez mieux l'éclat.
Est-ce pour travaill*er* que vous êtes prélat ?

(Boileau.)

7° Éviter qu'à la fin de l'hémistiche ne se trouve le même son qu'à la rime du vers précédent. Ex. :

Et c'est avec respect enfoncer le poign*ard*.
Un esprit né sens f*ard*, sans basse complaisance...

(Boileau.)

8° Éviter que les rimes masculines et féminines ne forment des consonances. Ex. :

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma v*oix*,
Souffrez que j'ose ici me flatter de leur ch*oix*,
Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque j*oie*
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Tr*oie*.

(Racine.)

Tous ces préceptes — il est facile de le constater — s'accordent à condamner la répétition à intervalles trop rapprochés des mêmes sons et des mêmes articulations. Mais si c'est la ressemblance des voyelles et des consonnes successives qui nuit le plus à l'harmonie des vers, ne serait-ce pas que cette harmonie tient justement *à la diversité des éléments phoniques* [1] ?

Pour savoir ce que vaut cette dernière supposition, tentons une expérience. Nous allons prendre douze vers, dont les six premiers devront *de toute évidence* nous apparaître comme plus harmonieux que les six derniers ; et nous examinerons si c'est dans les vers du premier groupe ou dans ceux du second que la succession des lettres, voyelles et consonnes [2], est la plus variée. Voici ces douze vers :

1. Cette idée n'est pas émise aujourd'hui pour la première fois. C'est ainsi que Marmontel l'indique en passant dans sa *Poétique française* (t. I, chap. VI : De l'harmonie du style, p. 177. Liège, 1777) : « C'est de la variété des voyelles et des articulations que dépend la fécondité d'une belle harmonie. » Et nous la trouvons exprimée avec plus de netteté dans un ouvrage assez récent de B. Bourdon : *L'expression des émotions et des tendances dans le langage* (Paris, Alcan, 1892, p. 183-184) : « Pour qu'un vers ou une phrase soient phonétiquement coulants, il faut qu'à chaque articulation succède une articulation de nature aussi différente que possible... » Mais nulle part jusqu'à présent cette idée, croyons-nous, n'a été exposée avec toute la précision nécessaire ni surtout appuyée sur des démonstrations péremptoires.

2. On appelle « voyelle » un son produit par les vibrations des cordes vocales du larynx et modifié par la résonance de la cavité buccale et de la cavité nasale.

On appelle « consonne » l'interruption du son et le bruit provoqués par l'occlusion complète ou incomplète des diverses parties du résonnateur.

Pour l'étude des voyelles et des consonnes on peut consulter, entre autres ouvrages, les traités de physiologie et de phonétique suivants :

H. Beaunis. *Nouveaux éléments de physiologie humaine* (Paris, Baillière, 2e éd., 1881).

H. de Meyer. *Les organes de la parole* (trad. Claveau, Paris, E. Alcan, 1885).

Max Müller. *Nouvelles leçons sur la science du langage* (trad. G. Harris et G. Perrot, Paris, 1867, t. I, 3e leçon : l'alphabet physiologique).

Sweet. *A handbook of phonetics* (Oxford, 1877).

Sievers. *Groundzuge der Phonetik* (Leipsig, 1893, 4e éd.).

P. Passy. *Étude sur les changements phonétiques et leurs caractères généraux* (Paris, Didot, 1890).

I. — *Vers plus harmonieux.*

1 Ariane, ma sœur, de quel amour blessée...
(Racine.)
2 Et comme un jour les vents retenant leur haleine...
(La Fontaine.)
3 Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile...
(La Fontaine.)
4 Et le char vaporeux de la reine des ombres...
(Lamartine.)
5 Et ce bien idéal que toute âme désire...
(Lamartine.)
6 S'il est un nom bien doux fait pour la poésie...
(Hégésippe Moreau.)

II. — *Vers moins harmonieux.*

1 D'obstacle sur obstacle il va troubler le vôtre...
(Corneille.)
2 Il suit toujours son but jusqu'à ce qu'il l'emporte...
(Corneille.)
3 Sur quelques pleurs forcés qu'ils auront soin qu'on voie...
(Boileau.)
4 Furtif, sans regarder derrière lui, sans trêve...
(V. Hugo.)
5 Comme leurs vieux portraits qu'aux murs noirs nous plaçons.
(A. de Vigny.)
6 Cependant sur nos caps, sur nos rocs, sur nos cimes...
(A. de Vigny.)

Il va sans dire que, pour calculer dans ces vers le nombre des voyelles et des consonnes, nous devons juger d'après la prononciation et non d'après l'écriture. Car dans les mots beaucoup de lettres sont écrites qui ne sont pas pronon-

A. Darmesteter. *Cours de grammaire historique de la langue française* (1re partie : Phonétique, Paris, Delagrave, 1891).
Rousselot. *Les modifications phonétiques du langage* (Paris, Welter, 1891).
V. Henry. *Précis de grammaire comparée de l'anglais et de l'allemand* (Paris, Hachette, 1893).

cées, et beaucoup sont prononcées qui ne sont pas écrites ; de plus il arrive parfois que dans l'écriture une voyelle tient la place d'une consonne, ou réciproquement. C'est ainsi que :

1° A la fin des mots le *t* seul ou après une *n*, le *d*, le *p* après une nasale, l'*r*, l'*s*, l'*x* ne sont pas prononcés, à moins que le mot suivant ne commence par une voyelle (ex. : *tort, aiment, bord, camp, aimer, belles, beaux*) ; encore faut-il, pour que la liaison se fasse, qu'il n'y ait entre les deux mots aucun signe de ponctuation marquant un arrêt de la voix ;

2° Au commencement et à l'intérieur des mots certaines consonnes comme le *p* devant un *t*, ou l'*h* non aspirée, et quelquefois les diverses voyelles *a, e, i, o, u* ne sont pas prononcées (ex. : *sept, humeur, août, dévouement, oignon, paon, querelle*) ;

3° Les *ll* mouillées sont prononcées comme une *l* et un jod (*j*) ; l'*x* équivaut à deux consonnes (ks, gs) ; le *t* est prononcé parfois comme une *s*. Ex. :

fille = *filj*
fixe = *fikse*
facétie = *facésie*
exister = *egsister*

4° Les groupes de voyelles *au, eau, eu, œu, ou, ei, ai*, qu'on prend à tort pour des diphtongues, forment dans la prononciation un son unique (ex. : *Pau, tableau, peur, cœur, tour, peine, laine*) ;

5° Les diphtongues, qui sont en apparence la combinaison de deux voyelles, sont en réalité la combinaison d'une voyelle et d'une demi-consonne (*j* ou *w*), que les phonétistes appellent semi-voyelle : comme on peut en effet l'observer

aisément, un seul coup de glotte se produit quand on les prononce. Ex. :

ia = *ja* (*paria*)
ao = *aw* (*aoriste*)
oi, oa = *wa* (*Roanne, toile*)
ai = *aj* (*travail*)
ei = *ej* (*pareil*)
ié = *jé* (*pied*)
iu = *ju* (*Darius*)
ui = *wi* (*ruine*)
io = *jo* (*période*)

6° A la fin des mots l'*e* muet s'élide devant une autre voyelle (ex. : *l'âme et le corps*) ou n'est qu'à demi prononcé lorsqu'il suit une voyelle sonore (ex. : *blessée*) ;

7° L'*n*, précédée d'une ou deux voyelles, forme avec celles-ci des voyelles nasales, c'est-à-dire des voyelles dont le son est modifié par la résonance de la cavité nasale. Seules les voyelles *i* et *u* ne peuvent être nasalisées, parce qu'il est nécessaire pour les prononcer de fermer hermétiquement les fosses nasales au moyen du voile du palais. Les voyelles nasales sont :

l'a̜ qui s'écrit *an, en* (*divan, parent*)
l'e̜ qui s'écrit *en, in, ain, ein,* (*bien, lin, main, sein*)
l'o̜ qui s'écrit *on* (*mon*)
l'e̜ qui s'écrit *un, eun,* (*chacun, à jeun*) ;

8° Les nasales (*m, n, ñ*) et les vibrantes (*l, r*) sont tantôt consonnes, tantôt voyelles : consonnes, lorsqu'elles ont pour soutien une voyelle (ex. : *mal, nord*) ; voyelles, quand elles servent d'appui à une consonne (ex. : *pâtre* = *pâtr̥*, *aigle* = *aigl̥*), ou quand elles sont indépendantes de toute consonne et de toute voyelle (ex. : *âme* = *âm̥*, *père* = *pèr̥*, *utile* = *util̥*) ;

9° Entre deux voyelles qui semblent se suivre immédiatement, s'intercale toujours une demi-consonne, produite par la modification que subissent, quand on les prononce l'une après l'autre, les organes du résonnateur : une *h* aspirée très légèrement marquée après l'*a* ; la spirante *j* après l'*i* et aussi, quoique bien moins sensible, après l'*é* ; et la spirante *w* après l'*o* et l'*u*. Encore faut-il, il est vrai, que la seconde des deux voyelles en contact ne soit pas une voyelle nasale pure ni une voyelle vibrante. Ex. :

a-é = *ahé* (*aéronaute*)
a-i = *ahi* (*Aïda*)
é-o = *éjo* (*Eolien*)
é-a = *éja* (*Eaque*)
i-a = *ija* (*Ariane*)
i-u = *iju* (*Iule*)
o-a = *owa* (*oasis*)
o-é = *owé* (*poésie*)
u-a = *uwa* (*ruade*)
u-é = *uwé* (*huer*)

10° Entre deux consonnes successives, dont l'une au moins est une nasale ou une vibrante (*m, n, l, r*), s'intercale toujours une voyelle nasale ou vibrante à demi-prononcée (*m̥, n̥, l̥, r̥*), à moins que l'autre consonne ne soit une spirante (*f, s, ch, w, v, z, j, g*) ; ex :

rm = *rr̥m* (*parmi*)
rl = *rr̥l* (*parler*)
mn = *mm̥n* (*amnésie*)
bl = *bl̥l* (*blessure*)
tr = *tr̥r* (*trésor*)
tm = *tm̥m* (*atmosphère*)
pn = *pn̥n* (*hypnotisme*)

11° Les consonnes doubles, qui sont des explosives (*pp*,

tt, bb, dd, kk, gg) correspondent vraiment à deux consonnes, dont l'une est due à une occlusion brusque et l'autre à une ouverture subite de la région d'articulation (ex. : *appareil, attention, abbé, addition, accent, aggraver*). Mais les doubles spirantes (*ff, ss*) se réduisent à un simple allongement de l'articulation et doivent en conséquence être comptées pour une consonne et demie seulement (ex. : *affaire, assez*). Et quant aux doubles vibrantes et aux doubles nasales, elles constituent la combinaison d'une consonne et d'une voyelle, si elles ne sont pas elles-mêmes suivies d'une voyelle autre qu'un *e* muet (ex : *elle = ell̥* ; *comme = comm̥*) ; ou bien, si elles sont suivies d'une voyelle non muette, elles forment réellement une union de deux consonnes, séparées par une demi-voyelle (ex. :

arrêter = arr̥rêter
innocence = inn̥nocence
comme il faut = comm̥m il faut

Voici la transcription phonétique[1] des douze vers que nous avons pris pour exemples :

Ier GROUPE DE VERS

½ ½ ½
1. Arijan masør dekèlamūrrblléssèje
½ o o o ½ ¼

½ ½
2. ékommmegūr léva retenaløralēn
o < < < o

1. Nous avons divisé ces vers en autant de fragments qu'ils contiennent d'éléments rythmiques : ne tenant compte que des coupes, puisque seules elles empêchent les liaisons des mots entre eux.

Les petits chiffres placés au-dessus de la ligne pour les voyelles, au-dessous pour les consonnes, indiquent les lettres que nous comptons pour des demis ou des quarts de voyelles et de consonnes.

Le *j* est le jod, le *g* est le *j* et le *g* doux, le *g* est le *g* dur, le *ç* est le ch.

Le signe ᵒ indique une voyelle, le signe < une voyelle nasalisée.

ū = ou ; *ø* = eu, œu ; *ē* = *ê*, ai, ei ; *ō* = *ô*, au, eau ; *ā* = *â*.

½ ½ ½
3. éjami segūrrlà pūrētrplluzagil
½< o o o o

½
4. éleçarvaporø delarēndézobr
o < o

½
5. ésebjènidéjal ketūtāmdézir
• ½< ½ o o

½ ½
6. siléteno bjèdū fēpūrrlapowézije
< < ½< o ½ ½

2e GROUPE DE VERS

½ ½ ½ ½
1. dopstakl suropsta kllilvatrrūbllélevōtr
o o o o o

½ ½½
2. ilswitūgūrsobut guskàsekilllaporrte
½ < o < o

½ ½ ½ ½
3. surrkellkepllørforsé kilzōroswè kovwaje
o o o < ½ < < ½ ½

½ ½ ½ ½ ½
4. furrtif saregarrdé derrrjèrlwi satrrève
o < • o o ½ o ½ < o

½½ ½ ½ ½
5. kommlørvjøporrtrrē kōmurrnwarrnūpllaso
o ½ o o o ½ o o <

½ ½ ½ ½
6. sepada surrnokap surrnorok surrnosim
< < o o o o

Le calcul des voyelles et des consonnes dans ces vers nous donne les résultats suivants :

1er GROUPE

	VOYELLES	CONSONNES
	—	—
1.	13 1/2	13 1/4
2.	13	13
3.	13 1/2	12 1/2
4.	12 1/2	12

5.	12 1/2	10 3/4
6.	13	13 1/2

2[e] GROUPE

	VOYELLES	CONSONNES
	—	—
1.	14	21
2.	13 1/2	18 1/2
3.	14	19 1/2
4.	13 1/2	18
5.	14 1/2	19
6.	14	17

Le tableau ci-dessus nous montre que dans les vers plus harmonieux l'égalité tend à s'établir le plus souvent entre le nombre des voyelles et celui des consonnes; et si parfois il se produit une différence sensible, c'est plutôt par suite d'un excédent de voyelles. Dans les vers moins harmonieux, au contraire, nous constatons qu'il y a toujours une grande inégalité entre le nombre des voyelles et celui des consonnes, et jamais au profit des premières. Or, puisque les voyelles et les consonnes sont des éléments phoniques très divers, l'égalité approximative, que nous observons entre elles dans les vers plus harmonieux, est la preuve que dans ces vers il y a beaucoup de variété entre les sons et les articulations. Et si parfois l'équilibre se rompt entre le nombre des voyelles et celui des consonnes, il est naturel que ce soit au profit des voyelles, qui, étant des sons, ont un caractère musical, et non pas au profit des consonnes, qui sont des bruits[1].

1. Si les « sons » ont un caractère musical que n'ont pas les « bruits », c'est que dans les premiers les vibrations des sons partiels se trouvent dans un rapport simple avec les vibrations du son fondamental, tandis qu'il n'en est pas de même dans les seconds.

Mais nous devons pousser plus loin notre analyse, en examinant si dans les vers plus harmonieux il n'existe pas aussi une variété plus grande que dans les autres vers entre les voyelles ou les consonnes qui se suivent. A vrai dire, il arrive très rarement que deux voyelles soient en contact ou que deux consonnes se succèdent immédiatement. Néanmoins nous nous croyons permis de considérer que deux voyelles, simplement séparées par une demi-consonne, ou deux consonnes, entre lesquelles s'intercale seulement une demi-voyelle, sont des voyelles et des consonnes à ce point rapprochées qu'on les peut dire successives.

Dressons donc tout d'abord la liste des successions de voyelles dans les deux groupes de vers que nous étudions :

I. — 1. *ija, an̥, éje*
2. *en̥*
3. *éja̭, il̥*
4. *en̥*
5. *éja, ān̥, ir̥*
6. *owé, ije*

II. — 3. *aje*
6. *in̥*

Comme on le voit, nous trouvons dans le premier groupe de vers un plus grand nombre de voyelles successives que dans le second : résultat qu'il était facile de prévoir, puisque nous avions déjà constaté dans les vers plus harmonieux un excédent de voyelles. Or les successions de voyelles, en raison de leur caractère musical, sont évidemment plus favorables à l'harmonie du vers que les successions de consonnes. Encore faut-il, pour ne pas nuire à l'harmonie, que les voyelles rapprochées remplissent certaines conditions. Avant tout, il est nécessaire qu'elles appartiennent

au même mot : sans quoi elles formeraient un hiatus, qu'interdisent les lois de la versification — à juste titre, pensons-nous. Car la rencontre de deux voyelles entre deux mots est incontestablement plus désagréable[1] que la rencontre de deux voyelles à l'intérieur d'un mot (ex. : il est all*é a*cheter : al*éa*toire). Et la raison en est, selon nous, que notre tendance bien connue[2] à prononcer avec un accent dit « accent expiratoire » la première syllabe de tout mot significatif se trouve contrariée, dans le cas de l'hiatus, par la tendance naturelle[3] que nous avons à abréger la syllabe qui suit la syllabe tonique. Ce conflit entre l'accent tonique et l'accent expiratoire se produit toujours[4], bien entendu, entre deux mots, même quand il n'y a pas de voyelle à la fin du premier, ni au commencement du second ; mais, tandis qu'il se borne, s'il n'y a pas rencontre de voyelles, à augmenter légèrement la difficulté de la prononciation, il a pour résultat, s'il existe un hiatus, de le rendre tout à fait insupportable[5]. Sans

1. Becq de Fouquières, dans son *Traité de versification* (p. 289 et suiv.), nous paraît avoir donné de ce fait une explication fausse, fondée sur une loi fantaisiste, à savoir que « toute voyelle tend à abréger une autre voyelle qui la précède immédiatement ». D'après lui, le heurt pénible, que produit la rencontre de deux voyelles entre deux mots, vient de la résistance que la première voyelle allongée par l'accent tonique offre à l'abréviation réclamée par la deuxième voyelle.

2. C'est cette tendance qui, dans le passage du latin au français, a pour effet, non seulement de laisser toujours subsister la première syllabe du mot, mais encore de conserver en général dans cette syllabe les voyelles *a* et *o* dont les vibrations ont une grande amplitude (ex. : *parabolam*, parole ; *hospitalem*, hôtel), et de changer souvent en *a* les voyelles *i* et *e* dont les vibrations sont moins amples (ex. : *tripalium*, travail ; *zelosum*, jaloux).

3. Cette tendance s'explique simplement par la loi qui veut qu'après un effort vienne un repos. Et c'est justement parce qu'elle va contre cette loi en exigeant deux efforts de suite que la succession de l'accent tonique et de l'accent expiratoire est pour nous si pénible.

4. Ce conflit ne disparaît que si la syllabe tonique du premier mot est l'avant-dernière ou si le mot suivant, étant un mot de relation, n'a pas d'accent expiratoire (ex. : il aim*e* courir, il aima *ses* semblables).

5. Si notre explication est juste, on comprend pourquoi il serait légitime de ne pas condamner l'hiatus dans des expressions comme *il y a, peu à peu, çà et*

avoir les mêmes motifs[1] de nous déplaire, la rencontre de deux voyelles à l'intérieur d'un mot a cependant besoin, pour n'être pas désagréable, de ne se produire qu'entre voyelles différentes les unes des autres. En effet, la juxtaposition de deux voyelles identiques, intolérable quand elle forme un hiatus entre deux mots (ex.: il *a a*ppelé), n'est guère harmonieuse non plus quand elle se trouve à l'intérieur d'un mot (ex.: le rocher d'*Aa*ron). Au contraire, la variété des voyelles en contact, qui atténue déjà l'impression pénible d'un hiatus entre deux mots (ex.: il *a* *a*im*é* *a*rdemment), empêche tout heurt déplaisant de se produire à l'intérieur d'un mot où deux voyelles sont voisines (ex.: s*ua*ve, p*oè*te).

Toutes ces conditions sont précisément remplies par les successions de voyelles que nous avons relevées dans les six vers harmonieux cités plus haut. Il va d'abord sans dire que les voyelles rapprochées dans ces vers ne forment aucun hiatus entre deux mots. Mais, surtout, il importe de constater que dans ces vers on ne trouve pas une seule fois deux voyelles semblables mises à côté l'une de l'autre. D'ailleurs, il y a plus : non seulement il ressort du tableau ci-dessus que dans les vers plus harmonieux deux voyelles identiques jamais ne se suivent, mais encore on peut établir

là, qui forment en réalité un seul mot, dans lequel il n'y a pas de conflit entre un accent tonique et un accent expiratoire, et pourquoi au contraire on a tort d'autoriser la rencontre de voyelles entre deux mots, dont le premier est terminé par un *e* muet qui ne se prononce pas, ou bien par une voyelle nasale ou une consonne muette qui ne forme pas de liaison avec le mot suivant (ex. : l'armée ennemie, l'an entier, un métier estimé), puisque dans ces mots le conflit subsiste entre l'accent tonique et l'accent expiratoire.

1. A l'intérieur d'un mot peut bien se produire parfois un conflit entre deux accents, expiratoire et tonique ; et c'est pourquoi, par exemple, le mot « Eole » est plus difficile à prononcer que le mot « Eolie ». Mais le heurt est ici moins dur, parce que l'accent expiratoire vient le premier, et qu'étant plus faible que l'accent tonique, il a une moindre tendance à abréger la syllabe qui suit.

que les voyelles voisines dans ces vers sont toujours très différentes. Pour faire cette démonstration, il nous faut commencer par classer les voyelles, non d'après leurs propriétés acoustiques, mais suivant leur mode de formation. Une classification organique en effet s'impose, puisqu'un vers, comme nous aurons l'occasion de l'établir plus loin, doit avant tout satisfaire aux exigences des organes vocaux.

On distingue 4 catégories de voyelles :

1° les voyelles buccales (*a, e, i, o, u, ou*) ;

2° les voyelles nasales pures (*m̥, n̥, ñ̥*) ;

3° les voyelles nasales mixtes (*a͔, é͔, o͔, e͔*) ;

4° les voyelles vibrantes (*l̥, r̥*).

Dans le premier cas, le voile du palais fermant l'orifice nasal, le courant expirateur passe uniquement par la bouche ; dans le second cas, la langue et le voile du palais fermant le canal buccal, le courant expirateur passe par le conduit nasal seulement ; dans le troisième cas, la bouche et les fosses nasales restant ouvertes, le courant expirateur passe à la fois par les deux résonnateurs, buccal et nasal ; dans le quatrième cas, la langue, organe élastique et tremblotant, s'interpose sur le passage du courant d'air à travers la bouche.

De ces 4 catégories de voyelles, la plus importante est la première. Pour classer les voyelles buccales suivant leur mode de formation, il faut tenir compte de cinq facteurs :

1° Le point de resserrement du canal buccal par suite du rapprochement du dos de la langue en un endroit déterminé du palais, soit dans la région du palais mou ou voile du palais, soit dans la partie postérieure du palais dur ou voûte palatale, soit dans la partie antérieure de cette même voûte ;

2° L'élévation de la langue dans toute sa longueur vers le palais ou son aplatissement sur le plancher de la bouche ;

3° La tension ou le relâchement des muscles de la langue ;

4° Le rapprochement des lèvres ;

5° L'arrondissement des lèvres.

Nous obtenons alors la classification que voici :

				LÈVRES INERTES	LÈVRES RAPPROCHÉES	LÈVRES ARRONDIES
VÉLAIRES	Point de resserrement dans la région du voile du palais.	Élévation moyenne de la langue	sans tension. . .	ā	ō	oū
			avec tension. . .	ă	ŏ	oŭ
POST-PALATALES	Point de resserrement dans la partie postérieure de la voûte palatale.	Élévation moyenne de la langue	sans tension. . .	è, ẽ	eū	
			avec tension. . .	é	eŭ, e	
PRÉ-PALATALES	Point de resserrement dans la partie antérieure de la voûte palatale.	Élévation maxima de la langue	sans tension. . .	ī		ū
			avec tension. . .	ĭ		ŭ

Si maintenant nous voulons grouper les voyelles buccales d'après la plus ou moins grande facilité qu'on a de passer de l'une à l'autre, nous devrons d'abord mettre ensemble celles qui pour être prononcées exigent les mouvements les plus différents de la langue et des lèvres, puis celles qui exigent des mouvements voisins, et enfin celles qui réclament des mouvements identiques. Car l'expérience nous montre que nous avons toujours moins de peine à accomplir des mouvements variés que des mouvements analogues, et moins de peine à accomplir des mouvements analogues que des mou-

vements semblables. En allant des successions les plus faciles aux successions les plus difficiles nous rencontrons donc les séries suivantes :

Série	Successions	
Série A.	*u — a, a — u* *i — o, o — i* *i — ou, ou — i* *u — o, o — u*	les points de resserrement sont éloignés, et la position des lèvres se modifie.
Série B.	*i — a, a — i* *u — ou, ou — u*	les points de resserrement sont éloignés, mais la position des lèvres reste la même.
Série C.	*a — e, e — a* *a — eu, eu — a* *é — o, o — é* *é — ou, ou — é* *eu — ou, ou — eu* *e — ou, ou — e* *é — u, u — é* *eu — u, u — eu* *e — u, u — e* *i — eu, eu — i* *i — e, e — i*	la position des lèvres se modifie, mais les points de resserrement sont rapprochés.
Série D.	*a — é, é — a* *é — i, i — é* *o — eu, eu — o* *o — e, e — o*	les points de resserrement sont rapprochés, et la position des lèvres reste la même.
Série E.	*a — o, o — a* *a — ou, ou — a* *o — ou, ou — o* *i — u, u — i* *é — eu, eu — é* *é — e, e — é*	la position des lèvres se modifie, mais les points de resserrement sont identiques.
Série F.	*a — a, é — é* *i — i, o — o* *ou — ou, eu — eu* *e — e, u — u*	les points de resserrement sont identiques, et la position des lèvres reste la même.

Plus faciles encore que les successions de voyelles buccales appartenant aux quatre premières séries sont les successions de voyelles buccales et de voyelles nasales pures, de voyelles buccales et de voyelles vibrantes, et même les successions de voyelles buccales et de voyelles nasales mixtes

(à condition toutefois que la nasale mixte qui suit la voyelle buccale ne soit pas cette même voyelle buccale nasalisée). Et la raison en est que dans la formation des voyelles buccales, nasales pures, vibrantes et nasales mixtes ce sont des parties très différentes de l'organe vocal qui entrent en jeu.

Or, si nous revenons à présent à la liste que nous avons dressée des successions de voyelles dans les vers soumis par nous à l'analyse, nous constatons — en négligeant les vers moins harmonieux où nous avons relevé seulement 2 successions de voyelles — que sur 12 successions notées dans les vers plus harmonieux il y a 7 successions de voyelles buccales et de voyelles nasales pures ou mixtes ou bien de voyelles vibrantes et seulement 5 successions de voyelles buccales, et que parmi ces dernières nous trouvons

1 succession de la série B (*ia*)
2 successions de la série C (*oé, ie*)
1 succession de la série D (*éa*)
et 1 succession de la série E (*ée*),

c'est-à-dire surtout des successions de voyelles buccales qui réclament des mouvements variés. Nous sommes ainsi amené à conclure que dans les vers plus harmonieux non seulement il existe un plus grand nombre de successions de voyelles que dans les vers moins harmonieux, mais encore que la plupart de ces successions, exigeant des mouvements variés de nos organes vocaux, peuvent être considérés comme des combinaisons de sons très divers.

Après les successions de voyelles étudions les successions de consonnes. Celles-ci comprennent à la fois les consonnes qui se succèdent sans aucun intermédiaire et les consonnes entre lesquelles s'intercalent uniquement des demi-voyelles. Commençons par en dresser la liste :

I. — 1. *rb, bl, ss*
2. *mm*
3. *rl, pl*
4. *rv*
5. *bj*
6. *bj, rl*

II. — 1. *ps, st, ps, st, kl, lv, tr, bl*
2. *ls, sw, rs, sk, ll, rt*
3. *rk, lk, pl, rf, rs, lz, sw, vw*
4. *rt, rd, rr, rj, lw, tr*
5. *rv, vj, rt, tr, rn, nw, rn, pl*
6. *rn, rn, rn*

Ce qui frappe à première vue dans cette liste, c'est qu'il y a seulement 10 successions de consonnes dans les vers plus harmonieux, tandis qu'il y en a 39 dans les vers moins harmonieux. Mais il faut examiner ce tableau de plus près et voir si dans le premier groupe de vers les consonnes voisines ne sont pas plus variées que dans le second groupe.

A cet effet, il est tout d'abord nécessaire d'établir une classification des consonnes, qui devra naturellement être une classification organique. Pour classer les consonnes d'après leur mode de formation, il importe avant tout de considérer le point d'application des éléments mobiles de la bouche (langue et lèvres) contre les parties fixes (voûte palatale et dents). Suivant donc que le dos postérieur de la langue s'applique contre le voile du palais, ou que le dos antérieur de la langue s'applique contre le palais dur, ou que le bout de la langue s'applique contre les gencives supérieures, et suivant que la lèvre inférieure s'applique contre les dents supérieures, ou que les deux lèvres s'appliquent l'une contre l'autre, nous distinguerons cinq catégories principales de consonnes : les vélaires, les palatales,

les dento-linguales, les labio-dentales et les bilabiales. Toutes ces consonnes sont dites sonores ou sourdes : sonores si elles sont accompagnées de vibrations des cordes vocales, sourdes dans le cas contraire. On les répartit encore en momentanées et en continues : les momentanées étant celles qui sont dues à une obturation complète de la région d'articulation, et dont l'émission, se produisant au moment de l'occlusion ou au moment de l'ouverture[1], est instantanée ; et les continues celles qui sont dues à une obturation incomplète de la région d'articulation, et dont l'émission se prolonge tant que dure le courant d'air expiré. Enfin les continues elles-mêmes se subdivisent en spirantes, nasales et vibrantes, selon que le courant d'air venant des poumons est chassé avec plus ou moins de force à travers l'ouverture de la région d'articulation, ou qu'il passe à la fois par la bouche et les fosses nasales, ou qu'en passant dans la bouche il fait entrer en vibration les côtés ou le bout de la langue.

En tenant compte de toutes ces distinctions on obtient le tableau suivant, où figurent toutes les consonnes sauf l'*h*[2] :

			BI-LABIALES	LABIO-DENTALES	DENTO-LINGUALES	PALATALES	VÉLAIRES
Momentanées.		Sourdes.	*p*		*t*		*k*, *q*, *c* (dur)
		Sonores.	*b*		*d*		*g* (gue)
Continues.	Spirantes.	Sourdes.		*f*	*s*, *ç*	*ch*	
		Sonores.	*w* (ou)	*v*	*z*	*g* (j), *j* (jod)	
	Nasales.	Sonores.	*m*		*n*	*ñ* (gn)	
	Vibrantes.	Sonore..			*l*		
		Sonore..			*r*		

1. On les appelle dans le premier cas occlusives et dans le second explosives.
2. L'*h* muette et l'*h* improprement appelée aspirée ne sont pas, somme toute, de véritables consonnes : elles sont simplement produites par l'expiration, faible ou forte.

D'après ce tableau, nous pouvons maintenant indiquer quelles sont les consonnes qui se suivent le plus aisément ; il nous suffit de les grouper suivant la plus ou moins grande variété des mouvements que réclame leur prononciation ; voici la liste des successions de consonnes par ordre de facilité :

Série A.	*pl, pr, pñ, pn, pg,* *pj, pz, ps, pf, pv, pch,* *bl, br, bñ, bn, bg, bj,* *bz, bs, bf, bv, bch,* *tm, tw, tv, tf, tñ, tg, tj, tch,* *dm, dw, dv, df, dñ, dg, dj, dch,* *km, kw, kv, kf, kr, kl, kn,* *kz, ks, kñ, kg, kj, kch,* *gm, gw, gv, gf, gr, gl, gn, gz,* *gs, gñ, gg, gj, gch,* et les successions inverses.	mélange de momentanées et de continues, dont les points d'application sont différents.
Série B.	*lw, rw ; wl, wr,* *lf, lv, rf, rv ; fl, vl, fr, vr,* *lch, lg, lj ; chl, gl, jl,* *rch, rg, rj ; chr, gr, jr*	mélange de spirantes et de vibrantes, dont les points d'application sont différents.
Série C.	*mj, mg, mch, ms, mz, mf, mv,* *jm, gm, chm, sm, zm, fm, vm,* *nw, nf, nv, nch, ng, nj,* *wn, fn, vn, chn, gn, jn,* *ñw, ñv, ñf, ñs, ñz ; wñ, vñ, fñ,* *sñ, zñ*	mélange de spirantes et de nasales, dont les points d'application sont différents.
Série D.	*ml, mr,* *lm, rm,* *lñ, rñ,* *ñl, ñr*	mélange de nasales et de vibrantes, dont les points d'application sont différents.
Série E.	*pd, bt, dp, tb,* *pg, bk, gp, kb,* *dk, tg, kd, gt*	mélange de momentanées sourdes et sonores, dont les points d'application sont différents.
Série F.	*pt, pk, tk,* *tp, kp, kt,* *bd, bg, dg,* *db, gb, gd*	mélange de momentanées sourdes ou sonores, dont les points d'application sont différents.

Série G.	*wf, ws, wch ; fw, sw, chw,* *vs, vch ; sv, chv,* *zf, zch ; fz, chz,* *gf, gs, jf, js ; fg, sg, fj, sj*	mélange de spirantes sourdes et sonores, dont les points d'application sont différents.
Série H.	*fs, fch ; sf, chf, sch, chs,* *wv, wz, wg, wj; vj, vg, gv,* *vw, zw, gw, jw, zv, zg, zj,* *gz, jv, jz*	mélange de spirantes, sourdes ou sonores, dont les points d'application sont différents.
Série I.	*mn, mñ,* *nm, nñ,* *ñm, ñn*	mélange de nasales, dont les points d'application sont différents.
Série J.	*pw, pm, bw, bm,* *wp, mp, wb, mb,* *tr, ll, tn, tz, ts,* *rt, lt, nt, zt, st,* *dr, dl, dn, dz, ds, rd, ld,* *nd, zd, sd*	mélange de momentanées et de continues, dont les points d'application sont les mêmes.
Série K.	*sl, sr,* *ls, rs,* *zl, zr,* *lz, rz*	mélange de spirantes et de vibrantes, dont les points d'application sont les mêmes.
Série L.	*wm, mw,* *sn, zn, ns, zn,* *chñ, gñ, jñ,* *ñch, ñg, ñj*	mélange de spirantes et de nasales, dont les points d'application sont les mêmes.
Série M.	*nl, nr,* *ln, rn*	mélange de nasales et de vibrantes, dont les points d'application sont les mêmes.
Série N.	*lr, rl*	mélange de vibrantes, dont les points d'application sont les mêmes.
Série O.	*fv, vf,* *sz, zs,* *chg, chj ; gch, jch*	mélange de spirantes, dont les points d'application sont les mêmes.
Série P.	*pb, bp,* *td, dt,* *kg, gk*	mélange de momentanées, dont les points d'application sont les mêmes.
Série Q.	*pp, tt, kk, bb,* *dd, gg, ff, ss, chch,* *ww, vv, zz, gg, jj,* *mm, nn, ññ,* *ll, rr*	répétition des mêmes consonnes.

Si nous rapprochons de cette liste générale des successions de consonnes la liste précédemment dressée des successions de consonnes dans les deux groupes de vers que nous étudions, nous remarquons que dans le premier groupe il y a :

5 successions de la série A (*rb, bl, pl, bj, bj*)
1 succession de la série B (*rv*)
2 successions de la série N (*rl, rl*)
2 successions de la série Q (*mm, ss*)

et dans le deuxième :

9 successions de la série A (*ps, ps, kl, bl, sk, rk, lk, pl, pl*)
5 successions de la série B (*lv, rf, rj, lw, rv*)
1 succession de la série C (*nv*)
2 successions de la série G (*sw, sw*)
2 successions de la série H (*vw, vj*)
9 successions de la série J (*st, st, tr, rt, rt, rd, tr, rt, tr*)
4 successions de la série K (*ls, rs, rs, lz*)
5 successions de la série M (*rn, rn, rn, rn, rn*)
2 successions de la série Q (*ll, rr*)

c'est-à-dire, en considérant les successions de consonnes des 9 premières séries comme plus faciles que celles des 8 dernières, 6 successions faciles et 4 difficiles dans le premier groupe de vers, et dans le second 19 successions faciles et 20 difficiles.

De cette dernière analyse il résulte que dans les vers plus harmonieux, où les successions de consonnes sont déjà beaucoup plus rares que dans les vers moins harmonieux (nous en avons trouvé 10 dans le premier groupe et 39 dans le second), la proportion des successions difficiles de consonnes se trouve également un peu plus faible

(nous en avons trouvé $\frac{4}{10}$ dans les vers du premier groupe et $\frac{20}{39}$ dans ceux du second ; ce qui fait, en réduisant les deux rapports au même dénominateur, $\frac{156}{390}$ dans le premier cas et $\frac{200}{390}$ dans le deuxième). Et il n'y a pas lieu d'être étonné que dans les vers moins harmonieux la proportion des successions difficiles de consonnes ne soit pas encore plus élevée. Car si ces vers moins harmonieux, outre leur excédent de consonnes, renfermaient un trop grand nombre de successions difficiles de consonnes, ils ne seraient même plus des vers.

Par l'examen minutieux des douze vers que nous avions pris pour exemples, nous sommes ainsi conduit à formuler les deux lois suivantes [1] :

1. Il va sans dire que nous avons expérimenté ces lois sur un très grand nombre d'exemples ; mais nous avons jugé inutile de dresser ici la statistique des résultats que nous avons obtenus et qui tous confirmaient nos conclusions : autre est en effet la méthode de recherche, autre la méthode d'exposition. Nous avons procédé comme un chimiste ou un physicien, à qui pour la découverte d'une loi mille expériences sont parfois nécessaires, mais à qui suffit pour la démonstration de cette loi une seule expérience pleinement réussie et susceptible d'être indéfiniment recommencée.

Nous laissons à d'autres le soin de vérifier si les deux lois d'harmonie formulées par nous s'appliquent à la poésie de tous les peuples. Mais nous tenons à indiquer les difficultés qu'une pareille étude présente. D'abord, en ce qui concerne tout au moins les langues mortes, comme le grec et le latin, il nous est presque impossible de savoir quelle en était l'exacte prononciation. Et d'autre part nous devons toujours nous demander si les vers étrangers, allemands ou anglais par exemple, que nous trouvons harmonieux ou inharmonieux, paraissent tels aux Anglais ou aux Allemands : car la constitution anatomique des organes vocaux n'est probablement pas identique chez tous les peuples.

Si d'ailleurs l'examen de vers étrangers, dont nous serions incapables nous-mêmes de saisir le caractère harmonieux ou inharmonieux, ne nous faisait jamais découvrir un mélange varié de voyelles et de consonnes, il ne faudrait pas en conclure que l'harmonie ne consiste pas en ce mélange, mais simplement peut-être que tous les poètes ne recherchent pas l'harmonie. L'harmonie, qui n'est en somme qu'un seul des éléments constitutifs de la beauté des vers, n'a pas obtenu dans toutes les poésies la place prépondérante qu'elle occupe dans

PREMIÈRE LOI. — Un vers est d'autant plus harmonieux que le nombre des voyelles et le nombre des consonnes[1] tendent à y être égaux, ou qu'à défaut d'égalité, c'est le nombre des voyelles et non pas celui des consonnes qui se trouve l'emporter.

DEUXIÈME LOI. — Lorsqu'il y a dans un vers des voyelles en contact et des consonnes qui se suivent, le vers est d'autant plus harmonieux ou d'autant moins inharmonieux que le nombre des successions de consonnes se rapproche davantage du nombre des successions de voyelles, et que

la nôtre. Dans la poésie grecque et latine en particulier nous croyons que la préoccupation du rythme était dominante et celle de l'harmonie secondaire.

Mais si, dans les vers latins par exemple, on rencontre rarement un plus grand nombre de voyelles que de consonnes, il n'en est pas moins vrai que, dans deux vers latins qui nous paraissent inégalement harmonieux, l'inégalité se retrouve dans le rapport des voyelles et des consonnes. Des quatre vers que voici :

Saepe levi somnum suadebit inire susurro
(Virgile.)
Nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo
(Virgile.)
Non quia vexari quemquam 'st jucunda voluptas
(Lucrèce.)
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suav 'st
(Lucrèce.)

les deux premiers, c'est incontestable, sont plus harmonieux que les deux autres. Or, si nous les transcrivons tous les quatre phonétiquement de la manière suivante :

1/2 — — — 1/2
Sēpélévi sommnum swadébitinirésusurrro
o 1/2 o

—1/2 — — 1/2
Nékgémérahérija séssabit turrturabullmo
1/4 1/2 1/2 o o

Nonkwijavéksari kwémkwamst gūkūdavolūptas
1/2 1/2 1/2 1/2 <

Sédkwibūsipsémalis karéjas kwijasérnéréswavst
1/2 1/2 1/2 1/2 1/2

et si nous faisons le calcul des voyelles et des consonnes, nous constatons que le 1er renferme 16 voyelles et 18 consonnes 1/2.
le 2e — 16 — 18 — 1/4.
le 3e — 14 — 23 —
et le 4e — 16 — 24 — 1/2.

1. Il s'agit bien entendu des voyelles et des consonnes réellement prononcées.

les voyelles ou les consonnes voisines sont plus différentes les unes des autres.

L'harmonie du vers est donc régie par une loi générale de contraste et d'alternance : l'identité ou l'analogie des sons successifs lui est nuisible, leur diversité au contraire la favorise. En vain dira-t-on que la répétition de la même voyelle ou de la même consonne est loin d'être toujours désagréable dans un vers ; en vain citera-t-on des exemples nombreux d'assonances et d'allitérations qui produisent incontestablement des effets esthétiques. Remarquons d'abord que dans l'assonance et l'allitération les voyelles et les consonnes qui sont répétées se suivent en général à d'assez longs intervalles. Et surtout faisons bien attention que les assonances et les allitérations produisent des effets expressifs et ne procurent nullement une impression d'harmonie. Or gardons-nous de confondre l'harmonie imitative et l'harmonie proprement dite. L'harmonie imitative consiste à rendre par le mouvement du vers et la sonorité des mots tel ou tel caractère de certains phénomènes du monde extérieur ou de certains états de l'âme ; et l'harmonie proprement dite consiste à grouper les sons de manière à nous procurer des sensations auditives agréables : la première consiste donc dans un accord des sons avec les objets qu'ils sont chargés de représenter, la seconde dans un accord des sons entre eux. C'est précisément pour avoir confondu l'harmonie imitative et l'harmonie pure et simple que Becq de Fouquières [1] en est venu à prétendre que l'harmonie des vers résulte uniquement des assonances et des allitérations et à méconnaître le principe de variété que des analyses patientes nous ont fait découvrir au fond de l'harmonie poétique.

1. Becq de Fouquières. *Traité général de versification* (p. 220-221).

Il est même curieux de voir cette loi fondamentale de l'harmonie faire sentir ses conséquences jusque dans le rythme du vers. Ce principe de variété s'oppose en effet à ce que dans un vers deux accents se suivent immédiatement. Nous avons eu déjà l'occasion de montrer comment la succession d'un accent tonique et d'un accent expiratoire est désagréable. Plus choquante encore est la succession de deux accents toniques (ex. : de *vrais rois*, des *cœurs durs*), et surtout celle d'un accent tonique et d'un accent rythmique. Certains traités de versification ont même à ce sujet formulé quelques règles. Ainsi dans ses « Modestes observations sur l'art de versifier », Clair Tisseur recommande de ne pas faire de la première syllabe du vers, ni de la septième, ni de la onzième des syllabes accentuées [1] : car ou bien l'accent de la première syllabe serait en contact avec la syllabe accentuée qui termine le vers précédent, ou bien l'accent de la septième syllabe suivrait immédiatement l'accent final du premier hémistiche, ou bien l'accent de la onzième syllabe précéderait la rime. Voici des vers, qu'il cite lui-même comme défectueux pour les raisons que nous venons d'indiquer :

> C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire aut*eur*
> *Pen*se de l'art des vers...
> Mais laissons l'emper*eur* *fai*re... Adieu, le temps presse.
> Jusqu'aux pieds des chevaux les caparaç*ons* *pen*dent.

1. Il aurait pu ajouter : « Ni de la cinquième, ni, d'une façon générale, de toute syllabe qui précède ou suit une syllabe frappée de l'accent rythmique, du moins quand il n'y a pas entre ces deux syllabes d'arrêt bien sensible. » Ex. :

> Dès qu'ils n'agissa*ient* *plus*, se hâtantd'oublier. *(A. de Vigny.)*
> Et Ca*ïn* *dit* : « Cet œil me regarde toujours. » *(V. Hugo.)*

Ce rapprochement de deux syllabes accentuées n'est légitime que si le poète veut justement produire un effet de peine et d'effort, comme dans ces deux vers :

> L'enfant effar*é* c*ou*rt devant l'homme effrayant. *(V. Hugo.)*
> Détachant les nœuds lourds du joug de plomb du sort. *(A. de Vigny.)*

Mais le choc pénible, qui résulte de la succession immédiate de deux accents, disparaît, bien entendu; s'il existe entre eux un repos. Ex. :

> Muses, vous savez *tout, / vous,* déesses, et nous...
> Cette existence dont l'épigraphe *fut* : / *rien.*

Et les deux vers de Boileau cesseraient eux-mêmes d'être durs à prononcer, s'ils étaient modifiés de manière que la rime du premier devînt féminine :

> C'est en vain qu'au Parnasse un auteur téméraire
> Pense de l'art des vers...

Ainsi les lois de l'harmonie apportent des limitations aux lois du rythme.

Rythme et harmonie, notons-le d'ailleurs, n'ont pas toujours une importance égale dans les vers de tous les poètes. Il semble même que la prédominance du rythme sur l'harmonie ou de l'harmonie sur le rythme soit la raison, souvent inaperçue, qui nous fait trouver un plaisir différent aux vers de tel ou tel poète. Et c'est là ce qui nous explique qu'on ait pu distinguer au moins deux principales sortes de vers dans notre poésie : « Il y a, dit en effet très justement M. Lanson [1], deux façons de faire le vers en français (sans compter les mauvaises qui sont multiples) : il y a le vers de Racine ou de Lamartine, chair vivante, souple, qui ploie et s'ondule, et glisse, qui enveloppe sa ferme armature dans la mollesse des contours ; et il y a le vers de Hugo, bloc de métal, aux cassures vives, aux articulations visibles, se mouvant par une dislocation plutôt que par un glissement insensible : ce vers-là fait parfois l'effet d'être dur ; tant il se découpe nettement,

1. Lanson. *Corneille* (Hachette, 1898, p. 162).

vigoureusement, avec ses rythmes tranchés et ses éclats soudains. A cette dernière manière se rattache celle de Corneille. » Or n'est-ce pas là dire en termes imagés qu'entre les vers de Corneille et de V. Hugo d'une part et ceux de Racine et de Lamartine d'autre part, il y a toute la différence qui sépare des vers avant tout bien rythmés de vers par-dessus tout harmonieux [1] ? Il serait intéressant de suivre dans l'histoire de notre poésie la prédominance successive du rythme et de l'harmonie. On verrait en particulier qu'à la fin du XIXe siècle, chez les poètes décadents et symbolistes, — qui sont non pas des visuels, comme V. Hugo ou les Parnassiens, mais des auditifs ayant subi l'influence de la musique plutôt que celle de la peinture —, l'harmonie a pris décidément le pas sur le rythme : la cadence de leurs vers, à force d'être complexe et subtile, échappe trop souvent à l'oreille ; mais on ne saurait nier qu'en revanche on ne trouve dans leurs poèmes ce que leur maître Verlaine recommandait avec insistance :

> De la musique avant toute chose.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de cette prédominance du rythme sur l'harmonie ou de l'harmonie sur le rythme, il reste que le rythme et l'harmonie sont les deux éléments constitutifs de la beauté des vers. Sans doute ce rythme et cette harmonie ne se rencontrent pas exclusivement en poésie. Nous avons déjà vu que la prose a parfois comme une tendance au rythme mathématique ; et de même il serait aisé de montrer que la prose a parfois également une

1. Cette différence peut nous rendre compte d'un fait, qu'une observation tant soit peu attentive permet de constater : c'est qu'il est beaucoup plus facile, surtout pour des enfants, d'apprendre et de retenir les vers de Corneille que ceux de Racine, les vers de V. Hugo que ceux de Lamartine. Plus le rythme est nettement marqué, plus il seconde la mémoire ; au contraire l'harmonie en caressant nos oreilles, nous fait perdre de vue la suite des pensées.

harmonie semblable à celle du vers. C'est ainsi que dans le morceau suivant de Chateaubriand nous trouvons une très grande variété entre les divers éléments phoniques :

> La lune prêta son pâle flambeau à cette veillée funèbre. Elle se leva au milieu de la nuit, comme une blanche vestale qui vient pleurer sur le cercueil d'une compagne. Bientôt elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers.
>
> (Chateaubriand, *Atala.*)

Voici la transcription phonétique de ce passage :

½ ½
Lalun prrētasopālflabō àsètevéljéjefunèbr. Ellseleva ōmiljødela-
o o < o < ½¼ o o ½

½ ½ ½ ½ ½
nwi, kommmunbllacevestal kivjèpllørė surrleserrkøjdunkopañ.
¼ o o o < . o ½< o o o ½ o <

½ ½ ½ ½ ½
Bjètō èllrépadidalébwa segrrasekrrédemélakolije kèlllēmmmàra-
½< o < < ½ o < o < ½ o o

kotérō̦vjøcēn éjōrivagesatikedémer.
< ½ . o ¼ <

Nous constatons que dans ce passage 1° le nombre des voyelles égale presque celui des consonnes (il y a 93 voyelles et 95 consonnes) ; 2° le nombre des successions de consonnes ne dépasse pas de beaucoup le nombre des successions de voyelles (il y a 20 successions de consonnes et 10 successions de voyelles) ; 3° ces successions de voyelles et de consonnes sont pour la plupart des successions faciles (il y a 9 successions faciles de voyelles sur 10 et 14 successions faciles de consonnes sur 20).

Une prose comme celle de Chateaubriand, où l'on démêle à la fois un rythme mathématique souvent très net et une harmonie souvent parfaite, est donc très voisine de la poésie. Mais, bien que la prose puisse avoir de la sorte un rythme et

une harmonie analogues ou semblables au rythme et à l'harmonie des vers, c'est néanmoins en poésie que l'harmonie parvient à son plus haut degré de richesse, comme le rythme à son plus haut degré de rigueur.

Ainsi, — pour résumer les deux premiers chapitres de notre étude —, l'impression de beauté, que nous procure la poésie, résulte à la fois du rythme et de l'harmonie des vers. Au fond du rythme notre analyse nous a fait apercevoir un principe d'unité et au fond de l'harmonie un principe de variété. Ces deux principes sont-ils de même nature ? Et lequel des deux constitue plus particulièrement la beauté des vers ? C'est ce que nous allons peut-être apprendre en cherchant la raison du plaisir qui s'attache à la perception du rythme comme à la perception de l'harmonie.

DEUXIÈME PARTIE

DÉFINITION ET EXPLICATION DU SENTIMENT DU BEAU EN POÉSIE

CHAPITRE I

Définition du sentiment du beau en poésie.

De toutes les analyses précédentes il résulte qu'en poésie le sentiment du beau est le sentiment d'une unité perçue à travers une multiplicité d'éléments variés. Une telle définition rappelle évidemment celle que dès l'antiquité on trouve chez les philosophes : « la beauté, c'est l'unité dans la multiplicité. » Mais cette rencontre est pour nous la meilleure preuve que nous ne nous sommes pas égaré dans nos recherches.

On nous demandera peut-être si tant d'efforts étaient nécessaires pour aboutir à ce résultat. Nous répondrons que l'important, dans la science spéculative, c'est beaucoup moins la formule, où telle idée vient pour ainsi dire se cristalliser, que la suite de réflexions qui par degrés nous y conduit. Autre chose est répéter une formule apprise, autre chose voir cette même formule se dégager insensiblement d'une analyse attentive des faits, et, de morte et glacée qu'elle était tout d'abord, peu à peu redevenir vivante. Un explorateur n'a point perdu son temps, et n'a pas lieu de regret-

ter les fatigues d'une marche pénible, si, pour arriver vers un endroit déjà connu, il a su découvrir une route nouvelle.

Mais, en même temps que plus de vie, l'antique et banale définition de la beauté nous semble avoir, grâce à nos analyses, acquis plus de précision. Dans cette définition générale du beau il est dit simplement que celui-ci consiste dans l'unité perçue à travers une multiplicité d'éléments ; mais il n'y est point dit, comme dans celle que nous avons proposée de la beauté en poésie, que ces éléments eux-mêmes doivent être variés. Et par suite la vieille définition de la beauté, si on l'applique à la poésie en particulier, rendrait bien compte du rythme des vers, mais non pas de leur harmonie. Le rythme, en effet, ne consiste-t-il pas à lui seul « dans l'unité perçue à travers une multiplicité d'éléments » ? Mais, nous l'avons vu, il y a dans la beauté des vers autre chose qu'un principe d'unité : il y a aussi un principe de variété.

Il serait intéressant de rechercher si ce double principe d'unité et de variété, que nous avons trouvé dans le sentiment du beau en poésie, se rencontre aussi dans le sentiment du beau que nous procurent les autres arts. Pour ce qui est tout d'abord du principe d'unité, il est facile de l'apercevoir en peinture comme en sculpture, en architecture comme en musique. Dans les trois premiers de ces arts le principe d'unité se révèle dans la symétrie des lignes, c'est-à-dire dans la disposition des lignes par rapport à un axe ou suivant un plan. Et en musique la tendance à l'ordre et à la régularité apparaît à la fois dans le rythme et dans l'harmonie. Le rythme musical consiste en effet, comme le rythme poétique, dans le partage régulier des sons en mesures ; et nous avons même eu l'occasion de constater qu'en

musique ce partage des sons est plus rigoureux qu'en poésie, puisqu'il repose sur une division mathématique du temps. Quant à l'harmonie musicale, elle consiste, nous l'avons dit, dans un accord mathématique des nombres de vibrations de chaque son entre eux. Le principe d'unité se montre donc en musique plus manifestement encore que dans les autres arts.

Le principe de variété est plus malaisé à découvrir que le principe d'unité. Cependant en peinture les éléments, à travers la multiplicité desquels l'œil perçoit l'unité, sont soumis à une loi de variété. Le mélange des couleurs ne s'opère pas en effet dans les mêmes conditions qu'en musique le mélange des sons. Sans doute la lumière semble bien être, comme le son, produite par des vibrations, non plus il est vrai de l'air, mais de l'éther: les oscillations les plus lentes correspondent au rouge, les plus rapides au violet; et entre le rouge et le violet, dont les oscillations durent à peu près moitié moins de temps que celles du rouge, s'étendent les autres couleurs du spectre, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu et l'indigo. Mais, dans un système composé d'ondes lumineuses, l'œil ne peut pas séparer les divers éléments, comme l'oreille, grâce à l'organe de Corti, peut le faire dans les systèmes les plus complexes d'ondes sonores. Il en résulte une conséquence très importante : c'est qu'il est, comme l'a dit Helmholtz [1], « tout à fait indifférent à l'œil que le mélange contienne ou non des couleurs fondamentales, dont les nombres de vibrations aient entre eux des rapports simples ». Ce que l'œil réclame, ce n'est donc pas un mélange de couleurs dont les vibrations formeraient entre elles pour ainsi dire un accord, c'est simplement une

1. Helmholtz. *Causes physiologiques de l'harmonie musicale* (p. 204).

union de couleurs aussi différentes que possible les unes des autres. C'est ainsi qu'en mettant par exemple auprès d'un rouge un ton orangé, le peintre produit une association déplaisante ; on sait au contraire combien est agréable à l'œil le groupement employé si souvent par les maîtres vénitiens (rouge, vert et violet), ou encore celui dont aimait tant à se servir Paul Véronèse (rouge pourpre, bleu verdâtre et jaune). En peinture nous trouvons donc bien, comme en poésie, un principe de variété à côté du principe d'unité.

Mais dans les autres arts il n'en est pas de même. Au lieu du principe de variété on trouve en musique un principe tout opposé, et en sculpture ainsi qu'en architecture un principe très différent. Nous avons vu, en effet, qu'en musique les sons qui vont le mieux ensemble sont ceux qui forment un accord, c'est-à-dire ceux dont les vibrations sont soumises à des lois mathématiques simples. Il y a donc jusque dans l'harmonie des sons musicaux un principe d'ordre et de régularité, lequel est justement l'opposé d'un principe de variété. Et quant aux lignes, dont la disposition symétrique constitue un élément essentiel de la beauté sculpturale et architecturale, il est aisé de voir qu'en elles-mêmes elles ne sont pas plus soumises à un principe d'unité qu'à un principe de variété ; mais elles doivent se conformer à des lois différentes, d'ailleurs très mal connues encore, qui font par exemple qu'une ligne courbe est plus agréable à l'œil qu'une ligne brisée.

De l'examen rapide, que nous venons de faire des divers arts, deux conclusions se dégagent. D'abord nous comprenons maintenant que la définition générale de la beauté, rappelée plus haut, est très incomplète : des deux éléments qui paraissent constituer la beauté de tout art cette définition en néglige un ; elle reconnaît bien que dans cha-

cun des arts le sentiment du beau se ramène au sentiment d'une unité perçue à travers une multiplicité d'éléments ; mais elle ne nous apprend pas si ces éléments eux-mêmes ne sont pas soumis à certaines conditions. — En ce qui concerne en second lieu la définition que nous avons donnée du sentiment du beau en poésie, nous commençons à nous rendre compte que des deux principes d'unité et de variété, dont nous avons constaté la présence dans la beauté des vers, il en est un, le premier, qui, se retrouvant au fond de la beauté de tous les arts, semble bien être le véritable élément constitutif du beau. Ce dernier point sera d'ailleurs plus solidement établi, quand, pour expliquer le plaisir qui s'attache au sentiment du beau en poésie, nous aurons été amené à découvrir que le principe d'unité et le principe de variété, dont nous avons reconnu l'existence dans la beauté des vers, sont deux principes de nature différente.

CHAPITRE II

EXPLICATION DU PLAISIR QUI S'ATTACHE AU SENTIMENT DU BEAU EN POÉSIE.

Des deux principes d'unité et de variété, que notre analyse a démêlés dans le sentiment du beau en poésie, le premier, croyons-nous, répond à un besoin intellectuel et le second à une nécessité physiologique.

Le besoin d'unité est le besoin le plus impérieux de notre intelligence. Et c'est même parce que l'unité est la loi de notre esprit et pour ainsi dire la condition de son existence, qu'il n'y a pas lieu de vouloir expliquer le besoin qu'il en ressent : « L'esprit, a-t-on pu dire[1] avec raison, n'a pas à se demander pourquoi il veut l'unité, puisque l'unité, c'est l'esprit même dans son fond essentiel. L'unité n'a pas besoin de raison d'être : elle est la raison d'être. » Il suffit donc de constater en nous la profondeur et l'étendue de ce besoin d'unité. Or n'est-il pas évident que nous ne commençons à exister en tant qu'âme que du jour où, nous ressaisissant au milieu du chaos des choses et à travers le perpétuel écoulement de nos états de conscience, nous arrivons à mettre l'accord entre toutes nos sensations et toutes nos pensées? « L'âme la plus âme, a-t-on dit[2]

1. Léon Brunschvicg. *Introduction à la vie de l'esprit* (Paris, F. Alcan, 1900, p. 155).
2. Séailles. *Essai sur le génie dans l'art* (Paris, F. Alcan, 1893, p. 57).

justement, est celle qui multiplie le plus ses pensées et ses actes en les maintenant en accord. » C'est de ce besoin impérieux d'unité qu'est née la science. Car la science est précisément une tentative pour ramener les uns aux autres les phénomènes de la nature et pour s'élever de leur multiplicité confuse dans l'espace et dans le temps à l'unité de la loi qui les régirait tous. La science, disait déjà Platon, est la réduction du multiple à l'un : c'est donc l'unité retrouvée dans la nature. Et cette unité, que l'être raisonnable aime à découvrir dans les choses, il cherche également à l'imposer à sa conduite. Le bien est une loi immuable qui règle chacune de nos actions et les oriente toutes dans une direction unique ; le mal est au contraire l'éparpillement de notre être, la dispersion de nous-mêmes. Qu'y a-t-il d'étonnant dès lors qu'aimant à ce point l'ordre et l'unité, nous prenions plaisir à en voir partout la manifestation dans le monde ? Or si dans la science c'est notre intelligence qui cherche à saisir l'unité, et si dans la morale c'est notre volonté qui s'efforce d'y soumettre toutes nos actions, on peut dire que dans l'art c'est notre sensibilité qui aspire à s'en donner le spectacle. Mais dans tous les cas, que l'unité soit pensée, vécue ou sentie, le besoin primordial de notre nature intelligente se trouve satisfait. Et c'est ainsi que s'expliquent, en ce qu'elles ont de plus profond, la joie intellectuelle du savant, la joie morale du sage et la joie esthétique de l'artiste : joies semblables, en ce qu'elles résultent toutes de la satisfaction de notre besoin rationnel d'unité ; joies différentes, en ce qu'elles concernent chacune une faculté particulière de notre âme.

Si le principe d'unité, que nous avons reconnu au fond du rythme poétique, répond ainsi à un besoin rationnel, le principe de variété, que nous avons aperçu au fond de

l'harmonie des vers, répond, comme nous allons le voir, à une nécessité physiologique. L'unité, condition première et principe constitutif de la beauté, à moins d'être une unité en quelque sorte abstraite et vide, n'est saisissable en effet qu'à travers une multiplicité d'éléments. Or ces éléments, lignes ou couleurs, sons des instruments de musique ou de la voix humaine, mettent en jeu nos différents organes des sens. Sans doute ces organes ne demandent pas mieux que de s'exercer; et même on peut dire qu'ils aiment le travail, pour lequel ils ont été créés. Mais du moins ils ne veulent pas être surmenés, et, quand par aventure ils le sont, ils nous en avertissent et pour ainsi parler s'en plaignent à notre conscience par l'impression désagréable de fatigue qu'ils nous causent. En ce qui concerne la poésie, nous avons vu que les éléments, à travers la multiplicité desquels l'unité est perçue, sont soumis à une loi de variété. Comment donc expliquer cette loi, que les vers ne peuvent enfreindre sans soulever la protestation douloureuse de nos organes sensoriels ?

Il faut d'abord nous demander quels organes des sens les sons du langage mettent en jeu. Ces sons, nous avons eu déjà l'occasion de le faire remarquer, sont produits par les organes vocaux et perçus par les organes de l'ouïe. Or, quand il s'agit du langage, on peut dire qu'en général le larynx et les oreilles interviennent à la fois : car, s'il est évident que lisant nous-mêmes des vers nous les prononçons et les entendons tout ensemble, il n'est pas moins certain, croyons-nous, que nous prononçons intérieurement les vers que nous entendons prononcer par d'autres. Non pas assurément que notre appareil vocal fonctionne et se fatigue de la même manière quand nous parlons nous-mêmes ou quand nous nous contentons d'écouter. Lorsque nous sommes auditeurs, nous nous bornons, semble-t-il, à commencer l'exécu-

tion des mouvements nécessaires à la parole ; et encore faut-il, pour que notre voix accompagne ainsi sourdement la voix de ceux qui parlent, que ces derniers sachent captiver notre attention. Il n'en est pas moins vrai que dans une certaine mesure nos organes vocaux entrent parfois en jeu, alors même que nous écoutons simplement, — soit en vertu d'une imitation en quelque sorte mécanique, soit par suite de la nécessité où nous sommes de nous servir de mots pour comprendre et penser. Or, en raison de leur constitution anatomique différente, l'oreille et le larynx ont un pouvoir de résistance inégal. Car l'oreille possède, pour percevoir les sons sinon les bruits, un très grand nombre d'éléments nerveux : Helmholtz a pu prétendre, en effet, — sans qu'on ait encore démontré la fausseté de son hypothèse [1] —, que chaque son est perçu par une fibre spéciale de l'organe de Corti. Dans le larynx et la bouche, au contraire, peu de facteurs interviennent dans la production des sons et articulations. De plus l'intonation différente, que l'on donne aux divers sons du langage, en fait autant de sons variés que l'oreille perçoit différemment ; mais ceux-ci n'en mettent pas moins toujours en jeu les mêmes éléments de l'organe vocal. L'expérience suivante en fournit la meilleure démonstration : si nous lisons quelques pages, tantôt sur un ton monotone, tantôt en variant l'intonation, il arrivera que l'auditeur sera moins vite fatigué dans le second cas que dans le premier, mais que nous, lecteur, nous

1. L'hypothèse d'Helmholtz est encore aujourd'hui généralement acceptée. Nous lisons dans le *Dictionnaire de Physiologie*, de Richet, à l'article *Audition* (t. I, p. 889, Paris, F. Alcan, 1895) : « Helmholtz professe que ces fibres radiées, tendues, inégales, vibrent chacune pour un ton, celui pour lequel elles sont accordées... C'est la théorie généralement admise aujourd'hui grâce à l'autorité du grand physiologiste allemand. » On a bien proposé au cours de ces dernières années d'autres explications ; mais elles n'ont pas triomphé encore de celle d'Helmholtz.

serons aussi rapidement fatigué dans les deux cas. La faculté de résistance qu'a l'oreille est donc plus grande que celle du larynx et de la bouche. Mais comme ces derniers, ainsi que nous l'avons dit, jouent toujours un rôle en même temps que l'oreille, aussi bien dans l'audition que dans la prononciation des vers, le poète est obligé de toujours tenir compte des exigences de nos organes vocaux, lesquelles sont naturellement beaucoup plus rigoureuses que celles de nos organes de l'ouïe. Telle est, à notre avis, la raison d'être de la loi de variété qui régit dans le vers le mélange des éléments phoniques : la succession de sons et d'articulations semblables ou analogues, affectant plusieurs fois de suite et de la même manière ou d'une manière à peu près identique les mêmes parties de nos organes auditifs et surtout vocaux, ne leur laisse pas le temps de réparer leurs dépenses de force et de la sorte est cause que nous ressentons une sensation pénible de fatigue ; au contraire, grâce à la variété des sons et des articulations, le jeu de nos organes se trouvant facilité nous procure un véritable plaisir.

D'une façon plus précise nous pouvons à présent reprendre les deux lois que nous avons formulées précédemment au sujet de l'harmonie des vers et montrer qu'elles ont bien leur explication physiologique. — Tout d'abord, si un vers est d'autant plus harmonieux que le nombre des voyelles et celui des consonnes tendent à y être égaux, c'est que les voyelles et les consonnes se forment dans des régions très différentes de l'organe vocal : les voyelles étant en effet des sons qui se forment dans le larynx et dont certains harmoniques se trouvent renforcés par la résonance de la cavité buccale, et les consonnes au contraire étant des bruits qui se forment dans la bouche et qui

se trouvent parfois renforcés par le son laryngien. — En second lieu, si un vers qui renferme un nombre inégal de voyelles et de consonnes est d'autant plus harmonieux ou d'autant moins inharmonieux que le nombre des voyelles l'emporte sur celui des consonnes et que le nombre des successions de consonnes n'est pas très supérieur à celui des successions de voyelles, c'est non seulement parce que les voyelles, étant des sons, ont un caractère musical que n'ont pas les consonnes qui sont des bruits, et qu'il y a dans l'oreille, semble-t-il, beaucoup plus d'éléments distincts pour percevoir les premiers que les seconds, mais encore parce que les voyelles ne donnent lieu, quand on les produit, à aucune sensation musculaire ni tactile, tandis que l'émission des consonnes entraîne, par les sensations de contact qu'elle procure et l'effort musculaire qu'elle exige, une dépense parfois considérable d'activité. — Enfin, si le vers, où se suivent soit des voyelles soit des consonnes, est d'autant moins inharmonieux que les voyelles en contact ou les consonnes rapprochées sont plus différentes les unes des autres, c'est que la répétition de sons et d'articulations identiques, tout comme la succession des sons et d'articulations analogues, provoque une fatigue de nos organes auditifs et surtout de nos organes vocaux. D'une part, en effet, on comprend aisément qu'en prononçant plusieurs fois de suite la même voyelle ou la même consonne, nous arrivions assez vite à nous fatiguer, puisque nous sommes obligés de disposer à plusieurs reprises de la même façon notre larynx et notre bouche, sans prendre à chaque fois le temps de réparer notre dépense de force. Et d'autre part, si nous éprouvons également de la difficulté à prononcer à la suite des consonnes analogues, comme deux momentanées (a*bp*a, a*td*a) ou deux spirantes (a*zs*a, a*fv*a) — alors que par

exemple nous prononçons sans peine une momentanée et une continue (ar*br*e, a*lb*â*tr*e) ou bien deux continues différentes comme une spirante et une vibrante (a*lv*éole, a*rs*enal) —, et si de même la succession de voyelles peu dissemblables (comme *aé, éi*) est moins agréable que la succession de voyelles plus diverses (comme *oa, ui*), c'est qu'en vertu d'une loi physiologique bien connue « il est plus difficile de faire passer immédiatement un muscle d'un degré de contraction à un degré de contraction différent que de passer de la contraction d'un muscle à celle d'un autre muscle[1] ».

Ainsi donc, le plaisir qui s'attache au sentiment du beau en poésie résulte de la double satisfaction d'un besoin rationnel et d'un besoin physiologique. Il en est vraisemblablement de même du plaisir qui accompagne la perception du beau en peinture ou en musique. Seulement, tandis que dans tous les arts notre besoin rationnel se manifeste par la même exigence de l'unité transparaissant à travers une pluralité d'éléments, le besoin qu'ont nos sens de s'exercer sans fatigue ne se manifeste pas dans chaque art par des exigences semblables, en raison même de leur diversité de structure anatomique.

En peinture nous trouvons, comme en poésie, un principe de variété : c'est que le nombre des couleurs du spectre est très limité et que de plus il semble n'y avoir dans l'œil que trois systèmes indépendants de fibres nerveuses. Telle est, en effet, l'hypothèse de Young, souvent attaquée mais toujours subsistante, et qu'avait admise Helmholtz : « Il existe dans l'œil, dit ce dernier[2], trois sortes de fibres

1. Beaunis. *Nouveaux éléments de physiologie humaine* (Paris, Baillière et fils, 2e éd., 1881, p. 965).
2. Helmholtz. *Optique physiologique,* p. 382.

nerveuses, dont l'excitation donne respectivement la sensation du rouge, du vert et du violet... Cependant il ne faut pas nier, mais bien plutôt admettre, pour l'explication de nombre de phénomènes, que chaque couleur spectrale excite toutes les espèces de fibres, mais avec une intensité différente... Le rouge simple excite fortement les fibres sensibles au rouge et faiblement les deux autres espèces ; sensation : rouge. Le jaune simple excite modérément les fibres sensibles au rouge et au vert, faiblement celles du violet ; sensation : jaune. Le vert simple excite fortement les fibres du vert, bien plus faiblement les deux autres espèces ; sensation : vert. Le bleu simple excite modérément les fibres du vert et du violet, faiblements celles du rouge ; sensation : bleu. Le violet simple excite fortement les fibres qui lui appartiennent, faiblement les autres ; sensation : violet. L'excitation à peu près égale de toutes les fibres donne la sensation du blanc ou des couleurs blanchâtres. » S'il en est bien ainsi, on s'explique aisément qu'un principe de variété se soit imposé en peinture ; car la juxtaposition de couleurs analogues risquerait de fatiguer vite nos organes de la vue.

En musique aussi l'uniformité sans doute est proscrite. On ne peut en effet répéter plusieurs fois une note sans épuiser l'élément nerveux qui entre spécialement en jeu et sans produire par suite une impression désagréable de lassitude. Et de même l'union de deux ou plusieurs sons, qui correspondent à des nombres de vibrations voisins l'un de l'autre, est pénible pour l'oreille, comme est désagréable pour l'œil le rapprochement de couleurs analogues. Mais la fatigue des deux organes n'a pas la même cause. Elle est produite « pour le nerf acoustique, par une excitation interrompue ; pour le nerf optique, parce que les mêmes fibres

sont excitées par des couleurs différentes[1] ». La combinaison de sons voisins donne lieu en effet à des battements, c'est-à-dire à des chocs provoqués par des interférences des ondes sonores[2]: d'où résulte une irritation intermittente, qui, pour le nerf optique comme pour tout autre nerf, est beaucoup plus fatigante qu'une irritation continue. — Les sons trop variés ne sont d'ailleurs pas moins interdits en musique que les sons identiques ou analogues. Les sons qui nous plaisent sont ceux dont les nombres de vibrations sont entre eux dans des rapports simples. C'est qu'en effet, tandis que peu de facteurs interviennent dans la production des sons et des articulations du langage, et qu'un petit nombre d'éléments nerveux sert à nous donner la sensation de toutes les couleurs, chaque son musical, au contraire, est vraisemblablement perçu par une fibre différente de l'organe de Corti. On comprend donc fort bien qu'en musique le danger serait grand que l'oreille ne fût accablée par la diversité des sons. Aussi l'harmonie musicale, au lieu d'être fondée sur un principe de variété, comme l'harmonie des vers et celle des couleurs, se trouve-t-elle régie par un principe de simplification mathématique. Les organes de l'ouïe obéissent donc bien, comme ceux de la parole et de la vue, au même désir de s'exercer sans fatigue ; et c'est uniquement, ainsi que nous le disions plus haut, la diversité de structure anatomique des sens qui explique la diversité des lois qu'ils imposent.

Après tous les développements qui précèdent, il nous paraît incontestable que des deux principes d'unité et de

1. Bernstein. *Les sens* (Paris, F. Alcan, 1880, p. 235).

2. On appelle interférence la rencontre de la partie convexe d'une onde avec la partie concave d'une autre onde. Lorsque cette rencontre a lieu, il se produit un affaiblissement et un renforcement alternatifs du son.

variété, dont l'analyse nous a fait découvrir l'existence dans le sentiment du beau en poésie, le premier est proprement le principe constitutif de la beauté, puisque seul il se retrouve identique au fond de la beauté de tous les arts [1]. Et comme ce principe d'unité est un principe rationnel, la beauté est donc bien avant tout, ainsi qu'on l'a dit [2], « l'esprit visible à lui-même dans un objet avec lequel il s'identifie et dont il se distingue ». Mais si la perception de l'unité est l'élément essentiel du sentiment du beau, en poésie comme dans les autres arts, cette perception, remarquons-le, n'est possible que par l'intermédiaire des sens. Car l'unité, dont il s'agit en esthétique, n'est pas une unité simplement conçue par l'intelligence ou réalisée par un effort de volonté : c'est, ne l'oublions pas, une unité « sentie ». Or comment sentir l'unité sinon en la saisissant au travers d'une pluralité d'éléments perceptibles par les sens ? Si donc c'est bien réellement notre âme qui par son

1. Si l'on étudiait les arts des peuples primitifs, on verrait que ce principe rationnel d'unité, qui se manifeste tantôt sous la forme du rythme, tantôt sous celle de la symétrie, devance de beaucoup l'apparition de tout autre principe. Ainsi dans la musique primitive « c'est surtout le rythme, dit Grosse (*Les débuts de l'art*, traduction Dirr, Paris, F. Alcan, 1902, p. 222), qui se développe tout d'abord... L'harmonie par contre se développe plus lentement et d'une façon moins sûre. Dans la musique des peuples chasseurs les intervalles ne sont pas fixés et la hauteur des tons est variable ». De même, le trait, qui caractérise l'art ornementaire primitif, c'est la symétrie : « Sur les outils des Mincopies, dit Grosse (*même ouvrage*, p. 113), on trouve souvent des séries rythmiques qui consistent en lignes droites et parallèles qui se suivent à intervalles réguliers. Les Australiens ornent quelquefois le bord de leurs boucliers d'une série de petits cercles ; le même ornement est en faveur chez les Hyperboréens. Les séries de figures animales sur les outils en os des Esquimaux sont également arrangées selon le même principe. » Les danses des peuples primitifs sont, elles aussi, soumises au principe du rythme. Et enfin pour la poésie nous lisons encore dans Grosse (*même ouvrage*, p. 178) que « les chansons par lesquelles les peuples primitifs disent leurs joies et leurs peines ne sont, en règle générale, rien de plus que des phrases simples exprimées sous une forme esthétique simple : la répétition et l'ordre rythmique. »

2. Séailles. *Essai sur le génie dans l'art* (p. 271).

besoin d'unité aspire à la beauté, c'est en revanche notre corps qui permet à notre âme de satisfaire son désir esthétique ; mais, comme il est naturel, le corps, tout en prêtant volontiers son aide à l'âme, exige du moins que son intervention ne lui soit pas trop coûteuse et lui vaille même un peu de plaisir. En conséquence, dans tous les arts, le sentiment du beau peut se définir : le sentiment de l'unité rationnelle perçue à travers une multiplicité de sensations, qui doivent non seulement éviter de fatiguer nos sens, mais encore essayer de les flatter agréablement.

C'est ainsi que l'artiste, pour réaliser le beau, se trouve avoir à satisfaire à la fois à un besoin rationnel et à des nécessités physiologiques. Les exigences de l'âme et du corps ne sont d'ailleurs nullement contradictoires. Car, — en ce qui concerne au moins la beauté des vers —, nous avons vu d'un côté que l'harmonie, tout en faisant sentir les conséquences de sa loi de variété jusque dans le rythme, ne le gêne pourtant en aucune manière ; et d'autre part Spencer [1] a pu très justement faire observer que le rythme économise notre attention et par là provoque une dépense modérée et facilement réparable de nos forces. Si bien qu'en somme on pourrait dire, — quelque imprévue que soit une pareille conclusion —, que le plaisir esthétique de la beauté suppose la collaboration étroite de l'âme

1. Spencer. *Essais de morale et d'esthétique* (traduction Burdeau, Paris, F. Alcan, t. I, p. 365) : « De même que le corps, s'il reçoit coup sur coup des chocs d'intensité variable, ne peut que disposer ses muscles comme pour résister aux plus violents, ne sachant pas à quel moment ceux-ci arriveront ; ainsi l'esprit, s'il reçoit des articulations sans ordre, doit maintenir sa faculté de percevoir assez en éveil pour saisir même les sons les plus difficiles. Et de même que, si les chocs reviennent dans un ordre déterminé, le corps peut ménager ses forces en proportionnant la résistance au choc, de même, si les syllabes se suivent selon un rythme, l'esprit peut économiser ses forces en prévoyant la dose d'attention qu'il faudra pour chaque syllabe. »

et du corps. Et nous devons par suite, vengeurs des dédains impies des ascètes, deux fois rendre grâce au corps, qui fait communiquer les âmes entre elles et les âmes avec les choses : car il est ainsi l'instrument précieux qui rend possible le sentiment de la beauté ; et, pour comble de merveille, cet instrument lui-même est beau !

CHAPITRE III

LA BEAUTÉ DE LA POÉSIE ET LA BEAUTÉ DE LA NATURE : L'ORIGINE DU VERS.

Après avoir analysé les éléments dont se compose le sentiment du beau en poésie et tenté d'expliquer le plaisir qui s'attache à ce sentiment, il nous reste à nous demander quelle est l'origine de cette beauté poétique, autrement dit quelle est l'origine du vers.

Cette question est particulièrement obscure. Il est beaucoup plus facile, en effet, de découvrir d'où provient la beauté des autres arts. Car ou bien cette beauté n'est que la reproduction fidèle de la beauté de la nature, ou bien elle est une création humaine pour laquelle la nature a seulement fourni quelques indications. Or, avec un peu de réflexion, on arrive aisément à comprendre pourquoi l'artiste a éprouvé le besoin d'imiter la nature ou comment la nature a pu lui suggérer l'idée première de ses créations esthétiques.

Pour quelle raison, par exemple, un peintre ou un sculpteur s'avise-t-il de vouloir reproduire sur la toile ou dans le marbre tel paysage ou telle figure humaine? L'artiste est cependant la seule personne au monde qui puisse justement se passer d'un art fondé sur l'imitation de la nature. Car, ayant une âme détachée des soucis matériels de l'existence, il sait contempler toutes choses sous l'aspect de leur beauté :

la vue d'un champ de blé, qui ondule sous le vent, le fait s'arrêter sur sa route ; et le visage délicat d'une jeune fille rieuse ou mélancolique le plonge en une extase profonde. Il sait ainsi, grâce au détachement de son âme et par un effort puissant d'abstraction, apercevoir toujours, dans l'objet réel ou dans l'être vivant qu'il regarde, uniquement son caractère esthétique. Mais l'artiste ne songe pas à lui seul ; il voit que le commun des hommes, sans cesse obsédé par la préoccupation de vivre, n'est pas capable de jeter sur la nature un regard désintéressé et que par suite la beauté des êtres et des choses risque pour lui de rester à jamais lettre morte. Alors que fait l'artiste ? Dans l'enchevêtrement du monde matériel il isole un objet, dont les contours lui ont plu, pour le tailler en marbre ; dans la continuité de l'espace indéfini il découpe un paysage, majestueux ou charmant, pour le fixer sur une toile. Et c'est ainsi que par des tableaux et des statues, représentations des choses réelles, le peintre et le sculpteur parviennent à montrer la beauté de la nature à la foule innombrable des gens, qui sans eux n'auraient point su la voir.

Cet art, indispensable au commun des hommes, n'est d'ailleurs pas inutile à l'artiste. Car l'impression que fait sur lui le spectacle des beautés naturelles n'est jamais sans mélange : dans son esprit toujours plane, comme une ombre, la pensée désolante de l'éphémère durée des choses. Une belle rose naît et meurt bien souvent dans l'espace d'un jour ; et tel beau visage de femme n'a pas plus tôt répandu son éclat durant quelques années, que sous l'action destructive du temps il se flétrit et se fane. Encore si notre mémoire fidèle conservait toujours dans sa fraîcheur le souvenir des beautés entrevues un instant ! Mais hélas ! le souvenir lui-même, peu à peu recouvert par les brumes du

passé, bientôt se décolore et s'efface à la longue. Or, c'est précisément à ce désir attristé de fixer le reflet fugitif de la beauté que l'artiste obéit, quand il travaille à reproduire dans son œuvre la beauté de l'univers. Et c'est même par là, peut-on dire, que l'homme intelligent se montre supérieur à la nature aveugle. Car celle-ci, attentive seulement à conserver les différentes espèces des êtres, semble s'amuser comme à un jeu cruel à briser les existences individuelles. Eh ! que lui importe, après tout, que se dissolvent ces créatures d'un jour, pourvu que subsiste toujours intact le moule où elle pourra au gré de son caprice jeter la même matière impérissable, pour la faire entrer en de nouvelles et non moins instables combinaisons ! Mais l'homme, plus tendre que la nature, cherche dans la mesure de ses forces à soustraire aux prises de la mort quelque chose au moins de la beauté de ces êtres éphémères, ne serait-ce que leur image, éternelle émanation d'eux-mêmes !

On comprend donc assez bien à quels besoins répond l'imitation par l'art de la beauté naturelle. C'est, en somme, poussé par un double sentiment de charité et de pitié que l'artiste entreprend d'imiter la beauté de la nature : de charité, puisqu'il désire convier tous les hommes au partage des jouissances esthétiques que lui a procurées le spectacle du monde ; et de pitié, puisqu'en représentant certaines choses et certains êtres il songe à éterniser l'instant fugitif où a resplendi leur beauté.

De même, pour la beauté de l'art, qui n'est pas copiée simplement sur la nature, mais imaginée par l'artiste au moyen des indications que cette dernière fournit, il est assez facile de se rendre compte de la façon dont elle a pu naître. Le peintre et le sculpteur, qui nous représentent des personnes ou des objets plus beaux que ceux qui existent,

du moins se servent toujours, pour faire leurs tableaux et leurs statues, d'éléments empruntés à la réalité. Quand Zeuxis, par exemple, à la demande des habitants de Crotone, voulut, en représentant Hélène, offrir de la beauté féminine une image vraiment idéale, il ne se contenta pas d'un seul modèle, mais il fit poser devant lui les cinq plus belles jeunes filles de la ville, et il retint de chacune ce qu'elle avait de plus parfait... Mais, dira-t-on, la beauté de l'architecture, étant géométrique, n'est-elle pas une création rationnelle plutôt que le produit d'une imitation de la nature ? Il ne faudrait pourtant pas oublier que, si les géomètres peuvent aujourd'hui par des définitions *a priori* engendrer des figures nouvelles, du moins les figures élémentaires de la géométrie ont dû être suggérées à l'homme par le spectacle des choses. Il n'est donc pas téméraire de prétendre que la nature a bien pu donner aux architectes l'idée de construire pyramides et obélisques, labyrinthes et coupoles, colonnes, cintres et ogives. En effet, si nous voulons y faire attention, nous trouverons à l'état d'ébauches dans le monde matériel toutes ces constructions architecturales : la nature n'a-t-elle pas élevé des montagnes, dressé des pics, creusé des cavernes, arrondi la voûte céleste, hérissé la terre de troncs d'arbres géants et suspendu par-dessus les chemins des berceaux de feuillage ? Sans doute l'imitation de la réalité est ici parfois très lointaine : d'autant plus qu'elle se subordonne toujours à la destination pratique des édifices construits, ainsi qu'aux conditions atmosphériques du pays où les monuments sont élevés et à la nature des matériaux qu'on emploie pour les bâtir. Mais il reste qu'en général, comme on l'a dit[1] avec

1. Cherbuliez. *L'art et la nature* (Hachette, 1892, 2e éd., p. 22).

raison, « tous les effets que l'architecture peut produire ne sont que la réduction d'effets naturels ». Et quant à la musique enfin, elle ne paraît pas être davantage un art créé de toutes pièces par les hommes ; car, sans parler, ainsi que le faisaient les Pythagoriciens, de la musique des sphères, que nos oreilles apparemment sont trop faibles pour entendre, et sans admettre avec Schopenhauer que la musique — du moins à ses débuts — s'efforce d'exprimer l'essence intime du monde, ne peut-on pas concevoir tout simplement que la chanson joyeuse ou plaintive des oiseaux, le souffle des vents en colère ou des vents apaisés, le clair murmure des rivières ou le sourd mugissement de la mer, en un mot tous les bruits de la nature, où l'on démêle une cadence élémentaire et une harmonie confuse, aient pu donner aux premiers hommes l'idée de la musique ?

Mais de la beauté de la poésie comment expliquer l'origine ? Très évidemment elle n'est pas une simple imitation de la réalité. Comment donc est né le vers ? A-t-il été suggéré à l'homme par la nature ? Ou bien faut-il croire qu'il a été inventé par lui de toutes pièces ? L'une et l'autre explication ont été proposées : examinons-les tour à tour.

D'après Spencer, le rythme est une loi universelle, qui régit également les phénomènes du monde extérieur et les manifestations de notre âme. Nos sentiments en particulier, dès qu'ils deviennent intenses, se traduisent au dehors par des mouvements rythmiques. « Les actions que nous fait faire un sentiment puissant, dit Spencer [1], tendent à prendre une allure rythmée ; pourquoi ? cela n'est pas facile à dire ; mais elles y tendent, il y en a diverses preuves. Ainsi le corps se balance d'avant en arrière dans la souf-

1. Spencer. *Essais de morale et d'esthétique* (chapitre sur l'origine et la fonction de la musique) (trad. Burdeau, Paris, F. Alcan, t. I, p. 396).

france ou le chagrin ; dans l'impatience ou l'agitation c'est la jambe. De danser c'est encore une action rythmée qui est naturelle dans les moments d'émotion forte. La parole acquiert par l'effet de l'excitation un certain rythme ; il est aisé de s'en apercevoir en écoutant un orateur dans les grands moments de son discours. » Ailleurs, il s'exprime avec plus de netteté encore : « La poésie, dit-il[1], imite la voix même de la nature dans ses moments d'émotion. » Reprenant à son compte cette théorie de Spencer, Guyau affirme également que « le vers a son origine dans la nature même de l'homme », et il en vient à le définir : « la forme que tend à prendre toute pensée émue[2]. » Les faits, qu'on peut invoquer à l'appui de cette thèse, ne manquent pas. Lorsque l'homme élève son âme suppliante jusqu'au principe ignoré du monde, qu'en sa langue il nomme Dieu, la prière qui du cœur monte à ses lèvres ne tend-elle pas à prendre une allure rythmée? Et si, comme l'a dit Guyau, « on pouvait surprendre et noter le langage passionné d'un amant, on y découvrirait une espèce de balancement, d'ondulations régulières, de stances lyriques grossièrement ébauchées. »

Cette théorie, bien que très séduisante, a été combattue. « En réalité, dit M. Combarieu[3], l'émotion produit des mouvements qui sont le contraire du rythme ; les accents qu'elle fait naître dans le langage sont placés d'une manière très inégale. Qui dit émotion dit ébranlement nerveux, mouvement de l'âme, surprise et secousse de l'organisme : or tout cela est l'opposé de la symétrie et de la régularité. »

1. Spencer. *Essais de morale et d'esthétique* (chapitre sur la philosophie du style, t. I, p. 363).

2. Guyau. *Problèmes d'esthétique contemporaine* (Paris, F. Alcan, 1897, 4e éd., p. 178 et 179).

3. Combarieu. *Les rapports de la musique et de la poésie* (p. 257 et suiv.).

Renonçant donc à attribuer au vers une origine spontanée, M. Combarieu voit en lui une création purement rationnelle de l'esprit. « Le rythme poétique, dit-il, est une création de la raison. Ce n'est pas une poussée d'expérience qui nous conduit à lui, mais une loi et un besoin de notre intelligence qui, s'appliquant aux phénomènes qu'elle domine, cherche à y introduire l'harmonie et la clarté... En un mot le rythme n'a pas son origine dans la vie sensible, mais dans l'intelligence qui la pénètre et l'accommode à son usage. »

Que valent donc ces deux explications de l'origine du vers ? Tout d'abord il semble bien qu'une émotion violente, au moment même où elle se produit, n'est pas accompagnée d'un rythme régulier ; la joie et la douleur intenses se manifestent plutôt par des cris entrecoupés et des mouvements heurtés que par des phrases cadencées et des gestes rythmiques. Si nous voulons par conséquent prétendre que le vers a son origine dans l'émotion, il faudra du moins distinguer en elle deux périodes successives : la période de tension et la période de détente. Dans la première, il y a comme un afflux ou, si l'on veut, une concentration sur un point de toutes les forces de notre être ; dans la seconde, ces mêmes forces, qui étaient accourues à l'appel de l'image ou de l'idée éclose en notre conscience, et que nous maintenions étroitement unies, s'échappent et se répandent de toutes parts.

La seconde théorie ne prête pas moins à la critique. On ne voit pas bien, en effet, comment l'homme aurait de toutes pièces inventé le rythme poétique. Sans doute il est très vrai, comme nous l'avons dit, que ce rythme flatte agréablement le besoin d'unité de notre esprit raisonnable. Mais l'homme aurait-il de lui-même songé à satisfaire ainsi ce besoin de son intelligence, si rien n'était venu lui en

donner l'idée ? Un fait, d'ailleurs, s'oppose à ce que nous admettions une telle hypothèse : c'est par la poésie que débutent toutes les littératures, toutes celles du moins qui sont nées spontanément. Or devrait-il en être ainsi, nous le demandons, si le vers était, comme on l'affirme, une création consciente de la raison ? Les besoins intellectuels ne s'éveillent pourtant qu'assez tard chez un peuple comme chez un individu !

Aucune des deux théories en présence n'est donc entièrement acceptable ; mais, en les conciliant l'une et l'autre, on pourrait, selon nous, arriver à une explication très vraisemblable de l'origine du vers. Le rythme a bien dû naître de l'émotion, mais de l'émotion parvenue à sa période de détente. Quand la tension de l'âme se relâche, il se produit comme une débâcle : ainsi déborde au moment du dégel un fleuve pris par les glaces ! Et ces forces débordantes de notre être, que met en liberté la détente de notre âme, comme nous n'avons pas alors besoin de les employer utilement, nous les faisons instinctivement servir à la satisfaction esthétique de notre besoin rationnel d'unité. C'est alors que notre voix prend ces modulations et nos gestes cette cadence, qu'on a très justement notées chez les personnes, qui sont en proie ou plutôt qui viennent d'être en proie à quelque émotion puissante. Nous pouvons dire par conséquent que le rythme est l'expression naturelle de cette plénitude de vie, qui coïncide avec la période décroissante de toute émotion un peu forte et où se manifeste la tendance rationnelle de notre esprit vers l'ordre et la régularité.

S'il fallait, à l'appui de notre thèse, invoquer le propre témoignage d'un poète, la page suivante de Lamartine [1] viendrait à propos nous apporter un précieux renfort : « Le

1. Lamartine, *Souvenirs et portraits* (p. 111-114).

besoin de chanter, quand l'âme est émue jusqu'à l'enthousiasme par la joie, est un instinct inné de l'homme chez le paysan comme chez le lettré. Le chant n'est pas moins naturel, instinctif et forcé pour ainsi dire quand l'âme est émue jusqu'à la stupeur de ses facultés par une poignante douleur. J'en fis l'expérience sur moi-même... Je venais de perdre ma mère... Les lentes vibrations de la cloche se répercutaient si mécaniquement sur le tympan de ma tête brisée de douleur et d'insomnie que mes pensées prenaient insensiblement pour gémir et pleurer le rythme de cette sonnerie des morts. Aussi, après quelques volées, toute ma douleur chantait en moi, en me déchirant les sens et le cœur ; mais ce désespoir chantait véritablement, sur les deux ou trois notes de la cloche, l'hymne de deuil et de tendresse à ma mère absente à jamais de mes yeux... Je ne m'apercevais pas que je chantais ainsi au branle de la cloche, et, quand elle se tut, je me relevai de terre, indigné contre moi-même d'avoir chanté. Mais ce n'était pas la volonté qui avait chanté en moi, c'était l'instinct. Les grandes émotions, même celle de la mort, sont lyriques. »

Il va sans dire que ce témoignage de Lamartine ne suffirait pas à lui seul à prouver notre thèse. Mais il contribue à nous faire penser qu'il existe réellement comme une musique naturelle de l'émotion et que par suite l'émotion a bien pu donner aux hommes l'idée première du rythme poétique. Évidemment ce rythme spontané, très rudimentaire, a eu besoin qu'on le perfectionnât; et de plus il convient d'ajouter qu'une fois détaché de l'émotion, avec laquelle il faisait primitivement corps, il a pu servir à l'expression des sentiments les plus calmes. Il n'en est pas moins certain que le langage rythmé se trouve être le langage naturel de la sensibilité émue.

Cela même est si vrai que nous voyons parfois qu'à l'insu de l'écrivain la puissance de l'émotion appelle comme d'elle-même le vers. Nous avons eu déjà l'occasion de dire un mot des « vers blancs », qu'on rencontre parfois semés çà et là dans la prose de certains auteurs. Or comment expliquer la présence de tels vers ? Il peut arriver sans doute qu'elle prouve simplement le soin apporté au style. Ainsi les vers blancs assez nombreux, qu'on trouve chez Flaubert, paraissent avoir pour cause l'effort que faisait cet écrivain, nous le savons, pour parvenir à exprimer sa pensée en formules concises et durables. Encore peut-on se demander, avec Flaubert lui-même, « pourquoi on arrive toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée [1] ». En tous cas, la première explication donnée ne vaut assurément pas pour les vers blancs, qu'il y a dans la plupart des comédies en prose de Molière, surtout dans *le Sicilien, l'Avare* et *Don Juan*. Dira-t-on alors que ces vers blancs proviennent de la hâte et de l'aisance avec laquelle Molière écrivait ? Mais sa rapidité à écrire explique tout au plus pourquoi il n'a pas supprimé de sa prose ces vers blancs, que Vaugelas, — dont au reste il ne se souciait guère —, avait recommandé d'éviter. Et sa facilité, il est vrai bien connue, est décidément insuffisante à expliquer pourquoi nous ne trouvons pas de ces vers blancs également dans toutes les parties de ses pièces, ni surtout pourquoi nous en trouvons plutôt dans les tirades que dans les dialogues, c'est-à-dire de préférence dans les passages qui justement sont les mieux soignés. Cette explication est donc superficielle ; et quant aux autres explications parfois proposées, elles sont tout à fait invraisemblables. Dire, comme

1. « La loi des nombres, ajoute-t-il, gouverne donc les sentiments et les images... » (Flaubert, *Lettre à G. Sand*, 1876 ; Correspondance, 4e série, p. 226.)

l'a fait Génin dans son Lexique, que Molière avait provisoirement écrit en prose certaines de ses comédies, en attendant de pouvoir les mettre en vers, et que dès lors il n'y a pas à s'étonner d'y rencontrer des vers blancs, c'est n'avoir aucune idée de la façon dont s'opère le travail de création artistique. Et d'autre part, prétendre que Molière, en introduisant ainsi des vers blancs dans ses pièces, cherchait peut-être à créer une forme intermédiaire entre la prose et la poésie, à savoir un langage qui, sans être relâché, aurait le naturel de la prose, et qui, sans avoir la rigidité parfois gênante de la poésie, en posséderait du moins la force condensée, c'est faire une hypothèse absolument gratuite et prêter à Molière un dessein conscient, dont il est impossible de découvrir la moindre trace en son œuvre. La vérité, selon nous, est que la présence de tels vers dans la prose de Molière atteste uniquement la puissance concentrée de l'émotion. N'est-il pas très significatif, en effet, que dans *l'Avare* par exemple il y ait le plus de vers blancs dans les passages où Elise et Valère se déclarent leur amour, et, dans *Don Juan*, aux endroits où Don Louis fait à son fils de dures remontrances et où Done Elvire adresse à son ancien amant les supplications les plus touchantes, c'est-à-dire en somme dans les scènes où les personnages sont précisément en proie à des émotions plus intenses ?

Si notre explication de l'origine du vers est juste, on peut dire que la beauté de la poésie, sans être la simple imitation d'une beauté naturelle, a du moins son point de départ dans la nature. Car celle-ci ne consiste pas seulement dans l'univers visible ; elle comprend encore le monde invisible de l'âme. La poésie n'est donc pas une exception parmi les arts, puisque l'élément de beauté qu'elle renferme est emprunté en partie au moins à la réalité, tout comme la beauté

de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la musique. Et non seulement nous venons de voir que la poésie emprunte à la nature, comme les autres arts, l'élément de beauté qu'elle possède, mais nous allons aussi montrer que, la production de cet élément de beauté naturelle, nous l'avons en somme expliquée de la même manière qu'il convient d'expliquer la production de tous les éléments de beauté fournis par la nature à l'imitation des autres arts.

Comment expliquer, en effet, la production de la beauté des corps matériels et des êtres vivants? Dirons-nous que cette beauté est l'œuvre d'un génie supérieur, qui par elle a voulu décorer le monde pour la plus grande joie du genre humain? On connaît les naïves explications où s'est laissé entraîner Bernardin de Saint-Pierre en voulant développer jusque dans ses moindres conséquences cette théorie de la finalité transcendante; une seule citation suffira pour nous remettre en mémoire la puérilité de sa thèse: « La nature, dit-il [1], n'a réservé les couleurs agréables et riches que pour les oiseaux qui vivent dans notre voisinage... Elle a donné des sons doux et des voix harmonieuses aux petits oiseaux qui habitent nos bosquets et qui s'établissent dans nos habitations, afin qu'ils en augmentassent les agréments autant par la beauté de leur ramage que par celle de leur coloris. » Une pareille explication de la beauté de la nature ne supporte pas l'examen; car, des deux propositions qu'elle renferme, l'une n'est nullement démontrée et l'autre est manifestement fausse: comment, en effet, prouver que la beauté du monde ait été créée par Dieu? Et comment prétendre sérieusement qu'elle ait été créée pour l'homme?

1. Bernardin de Saint-Pierre. *Études de la nature* (t. II, p. 151-152).

Est-il plus vrai de soutenir avec Darwin que la beauté de la nature s'explique par le principe utilitaire de la sélection sexuelle? « On met, dit-il[1], les fleurs au nombre des plus belles productions de la nature : mais elles sont devenues brillantes et par conséquent belles pour faire contraste avec les feuilles vertes, de façon que les insectes puissent les apercevoir facilement. J'en suis arrivé à cette conclusion, parce que j'ai trouvé comme règle invariable que les fleurs fécondées par le vent n'ont jamais une corolle revêtue de brillantes couleurs... Le même raisonnement peut s'appliquer aux fruits ; tout le monde admet qu'une fraise ou qu'une cerise bien mûre est aussi agréable à l'œil qu'au palais... Mais cette beauté n'a d'autre but que d'attirer les oiseaux et les insectes, pour qu'en dévorant ces fruits ils en disséminent les graines... D'autre part j'admets volontiers qu'un grand nombre d'animaux mâles, tels que nos oiseaux les plus magnifiques, quelques reptiles, quelques mammifères et une foule de papillons admirablement colorés ont acquis la beauté pour la beauté elle-même ; mais ce résultat a été obtenu par la sélection sexuelle, c'est-à-dire parce que les femelles ont continuellement choisi les plus beaux mâles. »

Le mérite incontestable de Darwin a été de mettre en lumière l'étroite relation qui paraît exister entre la beauté des êtres et leur instinct de reproduction. Les fleurs, en effet, ne sont jamais plus vivement colorées ni n'exhalent de parfums plus pénétrants qu'à l'époque où les plantes, amantes immobiles, attendent dans la fièvre du désir le message d'amour que leur doivent apporter les insectes. C'est également dans la brève saison de leurs amours

1. Darwin. *L'origine des espèces* (trad. Barbier, p. 219-220).

éphémères que les insectes revêtent leurs tuniques les plus éclatantes ; certains d'entre eux, les nocturnes lucioles, se parent même pour leurs noces d'une robe de feu aux scintillements multicolores. Et dans le genre humain n'est-il pas vrai aussi que l'amour et la beauté sont unis par des liens intimes ? Les beaux visages et les beaux corps de femme ne nous inspirent pas toujours des sentiments purement esthétiques ; mais le plus souvent, au contraire, à nos extases d'artiste se mêle la flamme du désir. Et si la beauté éveille ainsi l'amour, en revanche, l'amour ajoute à la beauté : que de figures insignifiantes et parfois même assez laides soudain s'éclairent et s'embellissent aux premiers rayons de l'amour !

Mais de cette relation, qu'il a justement observée, Darwin nous semble avoir eu le tort d'exagérer la constance ; et surtout nous lui reprocherons d'en avoir proposé une explication insuffisante. On peut d'abord, en effet, mettre en doute l'existence universelle de cette relation. Dans sa « Philosophie de l'Inconscient » Hartmann [1] fait remarquer que « les plus belles fleurs de nos jardins sont pleines, c'est-à-dire stériles, et ne peuvent être perfectionnées par voie de reproduction sexuelle ». Du reste, est-il bien sûr que les insectes qui visitent les fleurs sont plutôt conduits par la vue que guidés par l'odorat ? C'est là un point que des expériences récentes [2] ne paraissent pas avoir parfaitement élucidé. Et, d'autre part, faut-il avoir beaucoup vécu et longtemps regardé autour de soi pour s'être aperçu que

1. Hartmann. *Philosophie de l'Inconscient* (trad. Nolen, t. I, p. 318).

2. Elles consistent généralement à mettre dans une chambre, où l'on a introduit quelques abeilles, des fleurs artificielles en papier vivement coloré et des fleurs naturelles dépouillées de leurs pétales, et à observer quelles sont celles qui reçoivent le plus de visites des insectes. (Voir, à ce propos, l'ouvrage de Lucien Bray : *Du beau* (Paris, F. Alcan, 1902, p. 92 et suiv.)

bien souvent l'amour chez les êtres humains se passe très aisément de la beauté? Seules les personnes, que leur délicatesse naturelle ou leur éducation artistique a rendues plus exigeantes, ont de la peine à séparer la satisfaction de leurs besoins sensuels et celle de leurs goûts esthétiques. D'ailleurs, si même il était vrai qu'on observe une relation universelle et constante entre la beauté des êtres et leur instinct de reproduction, il resterait encore à expliquer — ce que Darwin n'a pas songé à faire — pourquoi des considérations esthétiques interviendraient ainsi dans le choix sexuel.

Il faut donc, selon nous, interpréter d'une autre manière la relation que, fréquemment sinon toujours, nous constatons dans la nature entre la beauté des êtres et leur instinct de reproduction. Là où Darwin a cru voir un rapport de moyen à fin, nous ne verrons, nous, qu'une coïncidence. Si la plupart des êtres, plantes et animaux, se parent d'un vêtement de beauté au moment où ils sont mûrs pour la génération, c'est qu'alors ils arrivent à leur plein épanouissement. Jusque-là ils ont consacré toutes leurs forces à assurer leur conservation ; mais à présent qu'ils ont des forces de reste, ils les emploient à satisfaire leur plus profond désir, leur désir de beauté. S'il y a donc de la beauté dans la nature, c'est qu'au fond de tous les êtres il existe un principe intelligent qui tend vers l'ordre et l'unité. Mais, cette tendance des êtres à la beauté, les nécessités de l'existence le plus souvent la contrarient et l'entravent : elle ne se manifeste librement que du jour où le besoin impérieux d'assurer la conservation de leur vie n'opprime plus les êtres. L'observation des plantes suffit à le prouver : « On peut, dit en effet Hartmann[1], en étudiant la perfectibilité

1. Hartmann. *Philosophie de l'Inconscient* (trad. Nolen, t. I, p. 318).

des fleurs, découvrir que la vie et l'activité mystérieuse de la plante elle-même obéissent à un instinct esthétique, que la lutte pour l'existence opprime et étouffe trop souvent dans l'état sauvage. Pour peu qu'on affranchisse les plantes des nécessités de cette lutte, on voit se manifester aussitôt cet instinct esthétique. Les fleurs les plus obscures des plantes sauvages donnent naissance sous nos yeux aux fleurs les plus éclatantes. » Ainsi ce n'est pas en vue de la reproduction que la beauté s'épanouit parmi les êtres ; mais cet épanouissement de leur beauté coïncide simplement avec l'époque marquée pour leur reproduction. Et l'on peut dire que l'apparition de cette beauté, tout comme l'éveil de cet instinct de reproduction, en somme, a pour cause la plénitude de vie dont regorgent les êtres, une fois parvenus à leur plus haut degré de développement physique.

Dans tous les règnes de la nature, chez certains minéraux eux-mêmes, et surtout chez les plantes, les animaux et les hommes, nous voyons qu'en effet l'intensité de la vie se manifeste par un splendide épanouissement de beauté. « Voici, dit Ruskin[1], des terres pures qui sont blanches quand elles sont en poudre et qui forment les éléments constitutifs de l'argile et du sable. Mais dès qu'une vie plus intense est en elles, c'est-à-dire dès qu'elles se cristallisent, voyez comme elles changent de couleur ! Elles deviennent l'émeraude, le rubis, le saphir, l'améthyste et l'opale. Pourquoi ce rapport entre l'énergie de la cristallisation et la pureté de la substance d'une part, et d'autre part sa beauté ? Regardez les plantes : c'est pareillement quand leur vie est à son paroxysme d'intensité que leurs couleurs deviennent les plus éclatantes : couleurs primaires, bleu, jaune, rouge

1. Passage cité par R. de la Sizeranne. *Ruskin et la religion de la beauté* (Hachette, 1898, p. 176).

ou blanc, l'union de toutes les couleurs. Et notez que ce moment de gloire parfaite coïncide avec le moment où les plantes ont ensemble les relations qui correspondent aux joies de l'amour chez les créatures humaines. » De même chez les insectes : « L'exaltation de vie, dit Michelet[1], manifestée chez les taons, les moustiques par la soif du sang, se révèle en d'autres espèces par de ravissantes couleurs... Le charançon impérial, fier dans sa verte cuirasse pointillée de poudre d'or, semble avoir traversé les mines de cette terre des métaux et s'être enrichi au passage. Les buprestes, d'un vert plus jaune, semblent des pierreries toutes montées qui vont et qui marchent... » Et, comme l'a dit Renan[2] : « Au sein du règne animal l'équivalent de la fleur est l'ivresse de joie de l'enfant, la beauté de la jeune fille, cette lueur d'un jour, cette exsudation lumineuse qui, comme la phosphorescence du ver luisant, marque l'ardeur fiévreuse d'une vie aspirant à l'épanouissement. »

Ni l'amour n'est donc la fin de la beauté, ni la beauté la fin de l'amour. Mais, tout comme l'amour, en portant la vie des êtres à son plus haut degré d'intensité, peut ajouter à la beauté, qui est justement l'expression de la vie surabondante et pour ainsi dire sa floraison magnifique, de même la beauté, en réalisant un des désirs les plus profonds des êtres animés, peut servir et favoriser l'amour. Car, d'un côté, l'observation montrant qu'en général l'épanouissement de la beauté coïncide avec le complet développement du corps, la beauté devient en quelque sorte le signe manifeste de la maturité féconde ; et, d'autre part, comme ordi-

1. Michelet. *L'insecte* (Œuvres complètes, édition Ernest Flammarion, t. XXXIII, p. 378).

2. Renan. *Examen de conscience philosophique* (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1889 ; p. 729-730, publié dans *Feuilles détachées*. C. Lévy, 1892, p. 422).

nairement les êtres, en même temps qu'ils sentent la poussée aveugle de l'instinct sexuel, subissent le charme de la beauté, cette beauté devient, chez ceux qui la possèdent et qui la font valoir par leur coquetterie[1], un moyen très

1. Il est curieux d'observer qu'en général la beauté et la coquetterie sont chez les animaux plutôt l'apanage des mâles et dans l'espèce humaine plutôt celui des femmes. Voici comment, selon nous, il convient d'expliquer cette différence.

Tout d'abord si dans l'espèce humaine les femmes ont la beauté en partage, c'est que, protégées par les lois de la société contre la brutalité des hommes et ayant leur vie propre et celle de leurs enfants assurées par l'institution du mariage, elles n'ont pas besoin d'employer leur activité à se mettre en mesure de se défendre et de pourvoir à leur subsistance; par suite le trop-plein de leurs forces vitales peut servir à réaliser la beauté. Mais dans l'espèce animale les femelles doivent toujours être en état de résister à l'assaut des mâles et de se procurer pour elles et leur progéniture les moyens de se nourrir ; aussi n'ont-elles pas de forces disponibles qu'elles puissent utiliser en vue de la beauté. Ceux qui dans l'espèce humaine doivent sans cesse travailler, ce sont les hommes ; et c'est pourquoi leur activité se dépense entièrement dans la lutte pour la vie. Au contraire, chez les animaux, les mâles, n'ayant à songer qu'à eux, peuvent mener une existence oisive et employer une grande partie de leurs forces à la réalisation de la beauté. Sans doute on pourrait citer, du moins en ce qui concerne le genre humain, certain fait qui semble contredire notre thèse : beaucoup de femmes sont contraintes de travailler pour vivre. Mais pour qu'ait déjà pu disparaître la beauté féminine, acquise par l'espèce au cours de nombreux siècles, il faudrait que depuis très longtemps le travail des femmes fût devenu une règle universelle dans la société.

D'autre part, si dans l'espèce humaine ce sont les femmes surtout qui s'efforcent de plaire, c'est que, posant à l'homme des conditions avant de se donner à lui, elles ont beaucoup de peine à trouver un mari et par suite ont besoin de déployer toutes leurs grâces pour tâcher d'avoir raison des exigences masculines. Mais dans le règne animal les exigences sont du côté des femelles; celles-ci en effet, se livrant sans conditions, sont toujours sûres de trouver des mâles ; elles laissent donc à ces derniers les manèges de la coquetterie. Chez eux règne une concurrence terrible ; ils ont beau ignorer nos orgueilleuses jalousies et nos scrupules délicats, ils n'ent ont pas moins parfois beaucoup de mal pour arriver à satisfaire leurs besoins impérieux : aussi les voyons-nous faire valoir leurs avantages pour tâcher d'attirer l'attention des femelles.

Si nos explications sont justes, on peut en conclure que ni la beauté ni la coquetterie de la femme ne sont, comme on le dit, inhérentes à sa nature, mais qu'elles résultent en grande partie des conditions de notre vie sociale, qui lui impose la nécessité de plaire et lui donne les moyens d'y parvenir. Il est vraisemblable, croyons-nous, que l'histoire — si elle pouvait remonter assez haut — nous montrerait qu'il se passe chez les hommes à l'état sauvage ce qui se passe aujourd'hui chez les animaux. L'étude de la parure chez les peuples primitifs est à cet égard déjà très instructive. « Tandis que pour nous, dit Grosse (*Les*

commode pour plaire et attirer. C'est ainsi que la beauté est dans bien des cas l'agent très actif de l'amour et que dans la nature nous voyons beaucoup d'êtres vivants rechercher la beauté uniquement pour satisfaire à la loi impérieuse de la conservation des espèces.

Nous n'en avons pas moins le droit de conclure que la beauté dans le monde n'a d'autre fin qu'elle-même ; et par conséquent, bien loin de croire avec Darwin qu'elle s'explique par le principe utilitaire de la conservation des êtres, nous dirons tout au contraire qu'elle témoigne d'un désintéressement passager de la nature. « Lorsque l'être a reçu tout ce qu'il lui faut pour vivre, a dit profondément un philosophe moderne[1], alors parfois la nature, ayant encore des forces disponibles après qu'elle a triomphé de tous les obstacles, se plaît à revêtir ses créatures de ce quelque chose de divin qu'on nomme la beauté, comme pour se donner à elle-même un témoignage de l'infinité de sa puissance. On peut dire que l'art de la nature est comme son cri de joie quand elle vient d'achever son œuvre. » Et c'est pourquoi, ajouterons-nous, la beauté n'est pas en quelque sorte pour la nature un vêtement de tous les jours, mais plutôt une robe de fête, sa robe des dimanches. La nature en effet songe tout d'abord à pourvoir aux besoins de son existence ; et ce n'est qu'une fois sûre de son lendemain

débuts de l'art, p. 82), la parure est l'apanage presque exclusif des femmes, dans les civilisations primitives au contraire c'est l'homme qui est de beaucoup le plus paré... La répartition de la parure chez les hommes inférieurs est la même que chez les animaux supérieurs : elle s'explique dans les deux cas par ce fait que c'est le mâle qui courtise la femelle. Il n'y a pas de vieilles filles chez les primitifs, pas plus que chez les animaux... Au contraire, en Australie par exemple, la plupart des jeunes hommes sont obligés de rester célibataires de longues années. »

1. Lachelier. *Cours inédit de philosophie* (passage cité dans Rabier : *Psychologie*, p. 651).

qu'elle se plaît à dépenser une partie de ses ressources pour se parer de ses plus beaux atours : les belles toilettes et les belles parures sont toujours un luxe, à la portée des riches seulement !

Ainsi, comme nous le disions plus haut, c'est bien exactement de la même manière que s'explique la production de tous les éléments de beauté dans la nature, dans l'âme humaine et dans le monde extérieur. Le rythme, qui spontanément s'ébauche encore indécis dans la parole humaine, et la symétrie parfaite, suivant laquelle la nature dispose les diverses parties d'un beau visage de femme ou d'une belle fleur, ont en somme une origine semblable : de même, en effet, que dans la plante ou dans le corps humain les forces vitales disponibles s'épanouissent en une floraison merveilleuse de couleurs éclatantes et de lignes symétriques, de même les forces vives de l'âme que l'émotion a mises en liberté s'écoulent pour ainsi dire en un flot de paroles rythmiques et cadencées.

La beauté de la nature et la beauté de l'art peuvent donc se définir à peu près de la même façon : elles sont toutes deux la manifestation d'un principe d'unité à travers une multiplicité d'éléments. La seule différence est que ces éléments multiples, qui dans la beauté de l'art sont eux-mêmes soumis à certaines conditions, ne s'astreignent pas nécessairement dans la beauté de la nature à remplir des conditions semblables. C'est que dans la nature « l'unité dans la multiplicité » se trouve réalisée d'une manière inconsciente par le principe intelligent qui est au fond de toutes choses, tandis que dans l'art elle est sciemment réalisée par des hommes et pour les hommes. Créée afin d'être perçue à l'aide de nos sens, la beauté de l'art est dès lors naturellement obligée de se conformer aux exigences particulières

de ces sens. N'étant pas au contraire produite en vue de l'homme, la beauté de la nature ne se préoccupe pas de satisfaire aux besoins propres de nos organes sensoriels. Et c'est pourquoi l'on peut affirmer qu'une grande part de cette beauté de la nature vraisemblablement nous échappe : la seule portion que nous sommes capables d'en saisir est celle qui se trouve comme par hasard adaptée à nos organes. S'il est donc vrai que la beauté de l'art imite toujours en partie la beauté de la nature, on peut aussi dire en un sens que la beauté de la nature, — celle du moins que nous sommes en état d'apprécier —, ne se révèle à nous que par analogie avec la beauté de l'art.

LIVRE II

LE SENTIMENT POÉTIQUE EN POÉSIE

LIVRE II

LE SENTIMENT POÉTIQUE EN POÉSIE

PRÉLIMINAIRES

Tout autant que le mot de « beauté » le terme « poésie » a besoin d'être précisé. Dans un sens très large on appelle poésie toute la littérature en vers, c'est-à-dire l'ensemble des œuvres qui appartiennent aux différents genres poétiques, dont les principaux sont les genres épique, lyrique, dramatique, didactique et satirique. Mais dans un sens plus étroit on entend par poésie ce qui dans chacun de ces genres est capable de nous faire éprouver cette émotion particulière qu'on nomme proprement l'émotion poétique. C'est la poésie, définie comme nous venons de le faire en dernier lieu, que nous nous proposons d'étudier à présent.

Si la poésie, ainsi comprise, se trouve en général intimement unie à tous les genres poétiques, du moins on peut dire qu'elle n'est pas le seul élément ni même l'élément essentiel qui les caractérise. L'objet de l'épopée, de la poésie lyrique, de la comédie et de la tragédie en vers, du poème didactique et satirique est beaucoup moins, en effet, de nous procurer des émotions poétiques que d'agir d'une manière déterminée sur notre imagination, notre cœur et notre volonté par le récit d'actions héroïques, par l'expression

personnelle de sentiments intimes, par la représentation animée de scènes comiques ou tragiques, par la peinture attrayante du bien et le tableau repoussant du mal. Aussi dans tous ces genres la forme poétique elle-même ne semble-t-elle pas être inséparable du fond des œuvres. Dans le poème didactique il est manifeste que le vers n'est qu'un ornement accessoire, facile à détacher ; la comédie et la tragédie se sont plus d'une fois passées du secours de la versification ; la satire et le lyrisme se rencontrent souvent dans des pamphlets et des romans en prose ; et pour l'épopée, il est permis de se demander si ce n'est pas la tradition seule qui nous empêche de la concevoir indépendante de toute forme métrique. Sans doute, si la poésie ne constitue pas par elle-même les genres dits poétiques, il faut cependant reconnaître qu'elle contribue beaucoup à augmenter leur valeur esthétique. Il n'en est pas moins vrai que dans notre étude du sentiment poétique il convient que nous considérions la poésie, abstraction faite des genres, où dans la réalité elle se trouve ordinairement contenue.

Cette poésie, éparse dans les divers genres poétiques, peut d'ailleurs exister aussi dans les œuvres en prose et même dans les arts autres que la littérature. Mais c'est uniquement le sentiment poétique, qui nous est procuré par les vers, que nous allons soumettre à nos analyses ; et la raison en est que ce sentiment n'atteint que grâce aux vers toute sa plénitude.

Si nous demandons aux poètes ce qu'est la poésie, nous risquons fort d'être mal renseignés. Car la plupart d'entre eux, venant à parler d'elle, trouvent plutôt des mots éloquents pour la célébrer que des termes précis pour la définir. La poésie, pour Lamartine [1], est « l'incarnation de

1. Lamartine. *Les destinées de la poésie* (Paris, Hachette, 1884, p. 39).

ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée, de ce que la nature a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons ». Pour V. Hugo[1] elle est « l'écho intime et secret de ce chant qui répond en nous au chant qui est hors de nous ». Pour Byron[2] elle est « le sentiment d'un ancien monde et celui d'un monde à venir ». Et M. Sully-Prudhomme, qui pourtant est à ses heures un esthéticien pénétrant et précis, a sans doute voulu définir la poésie en poète, quand il a dit[3] qu'elle est « le rêve par lequel l'homme aspire à une vie supérieure ».

C'est qu'en vérité la poésie, définie du dedans par l'émotion qu'elle procure, et non du dehors par la forme qu'elle revêt, se prête malaisément à l'analyse et ne se laisse pas enfermer volontiers dans une formule étroite. Le sentiment poétique est en effet toujours mêlé à d'autres ; jamais on ne le rencontre à l'état pur. Mais, s'il est toujours uni à d'autres sentiments, il ne s'ensuit pas du tout qu'il se confonde avec eux. Le mot « poétique » existe : sous le mot il doit y avoir une réalité. Il est vrai que ce terme est très vague ; et la cause en est justement le vague du sentiment lui-même. Or le malheur est que le manque de précision dans le mot nous empêche à son tour de préciser le sentiment ; car nous sommes portés, en général, à prêter attention seulement aux choses que nous pouvons désigner d'une manière exacte : ainsi parmi les couleurs du spectre solaire nous distinguons celles-là seules, que sans hésitation nous sommes capables de nommer. Il nous faut

1. V. Hugo. *Les voix intérieures*, préface (p. 3, éd. Quantin).
2. Byron. *Mémoires*.
3. Sully-Prudhomme. *Qu'est-ce que la poésie ?* (*Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1897). Cet article a été inséré dans « *Testament poétique* » (Lemerre, 1901, p. 163-179).

donc tâcher à la fois de préciser le sentiment pour préciser le mot et de préciser le mot pour préciser le sentiment. Et, pour y parvenir, nous devons d'abord écarter ce sophisme, que nous avons toujours coutume d'invoquer en faveur de notre paresse, lorsque nous prétendons que pour nommer les choses vagues il convient d'employer des mots également vagues : comme si l'unique moyen de donner une idée nette des choses vagues n'était pas au contraire de se servir, pour les désigner, de termes très précis !

La plupart des critiques et des esthéticiens, qui jusqu'à présent ont essayé de définir la poésie avec un peu plus de précision que les poètes, s'accordent à dire qu'elle consiste avant tout dans une suggestion. « L'élément poétique des choses, a dit par exemple Schérer [1], est la propriété qu'elles ont de mettre l'imagination en mouvement, de la stimuler, de lui *suggérer* beaucoup plus que ce qui est aperçu et exprimé. » Guyau de même, nous mettant en garde contre la confusion trop communément faite entre la beauté et la poésie, distingue cette dernière par son caractère suggestif : « En général, dit-il [2], le poétique n'est pas la même chose que le beau ; la beauté réside surtout dans la forme, dans ses proportions et son harmonie ; le poétique réside surtout dans ce que la forme exprime ou *suggère* plutôt qu'elle ne montre. » Et M. Bourget a dit [3] également : « La beauté poétique pure ne réside-t-elle pas dans la *suggestion* plus encore que dans l'expression ? » Mais ces définitions sont elles-mêmes encore bien vagues et incomplètes. Car si toute poésie consiste en une suggestion, toute suggestion du moins ne saurait être dite poétique. Il nous faut donc

1. Schérer. *Études sur la littérature contemporaine* (t. VIII, p. 8).
2. Guyau. *L'art au point de vue sociologique* (Paris, F. Alcan, 1884, p. 297).
3. Bourget. *Œuvres complètes* (t. II, p. 65-66) (Paris, Plon, 1900).

chercher à découvrir quelle est la nature exacte des suggestions poétiques.

Ici se présente une sérieuse difficulté. Pour arriver à définir avec précision la nature des suggestions poétiques, nous devons en examiner de près les différentes espèces. Mais comment pourrons-nous, en l'absence de cette définition même, distinguer les suggestions poétiques de celles qui ne le sont pas ? Il nous faudra évidemment nous fier à notre sentiment seul ; et de là naîtra quelque incertitude, au moins apparente, dans les analyses qui vont suivre : les suggestions, que nous déclarerons poétiques et que nous soumettrons comme telles à un examen attentif, seront simplement celles qui nous paraîtront l'être. Il y a là, nous en convenons, un vice grave de méthode, par malheur irrémédiable. Du moins nous espérons que de l'étude patiente de ces diverses suggestions choisies par nous comme exemples, va peu à peu se dégager un certain nombre de caractères distinctifs, et qu'ainsi nous nous acheminerons insensiblement vers la définition cherchée.

Efforçons-nous donc de saisir, en examinant tour à tour les divers éléments qui constituent les vers, jusqu'aux moindres traces de poésie qu'ils recèlent. Et, puisque les signes dont se servent les poètes sont des mots et que les mots agissent sur nous à la fois par leur sonorité et par leur signification, tâchons de voir comment la poésie se dégage de la forme des vers et de leur contenu. Commençons par étudier les suggestions poétiques que nous procurent les vers par leur seule sonorité : elles naissent, croyons-nous, du rythme lui-même, de l'allure lente ou rapide du vers et du pouvoir expressif des sons.

PREMIÈRE PARTIE

ANALYSE DES ÉLÉMENTS QU'ON TROUVE DANS LE SENTIMENT POÉTIQUE EN POÉSIE

I

La poésie qui se dégage du signe.

CHAPITRE I

Comment le rythme contribue a l'émotion poétique.

Le rythme du vers nous procure avant tout, comme nous l'avons vu, une sensation de beauté ; mais indirectement il peut aussi nous faire éprouver une émotion poétique.

Tout d'abord, en effet, il convient de rappeler que le rythme est partout dans l'univers, dans la nature inanimée comme dans la nature vivante, dans le monde physique comme dans le monde moral. Souvenons-nous des très belles pages où Spencer[1] développe cette idée. Le rythme ! Il est dans les voiles du vaisseau agitées par la brise, il est dans les branches des arbres que balance le vent, dans le flux et le reflux de l'océan, dans les vibrations de l'air et les ondulations de

1. Spencer. *Premiers principes* (trad. Cazelles, Paris, F. Alcan) chap. x, p. 226-245.

l'éther, dans les révolutions des planètes à travers le ciel, dans le retour périodique des saisons, dans les pulsations de notre cœur, dans le réveil régulier de nos besoins corporels, dans les mouvements de nos membres sous l'empire d'une émotion violente, dans les actions et les réactions sociales, partout enfin « où, comme dit Spencer, il y a un conflit de forces qui ne se font pas équilibre ». Il en résulte que le simple rythme du vers peut éveiller en nous par association le sentiment vague du rythme cosmique. Étroitement lié lui-même aux lois les plus générales du monde, il rattache tout objet particulier, qu'il saisit et entraîne dans son cours, à l'ensemble des choses existantes. Et c'est ainsi que nous ouvrant comme une échappée, vague encore, mais du moins déjà très large et indéfinie, sur le monde et ses lois, il nous suggère par lui-même l'idée fort poétique de l'ordre universel.

Outre cet effet poétique très général le rythme peut produire des effets poétiques plus particuliers. La coupe du vers alexandrin en trois ou quatre parties égales est en effet capable soit de donner l'idée d'une succession de mouvements identiques ou variés ou bien celle d'une suite de sensations analogues ou différentes, soit de produire des effets très frappants de monotonie ou d'insistance. Les deux vers que voici, par exemple,

> Mon aile / me soulève / au souffle / du printemps.
> (A. de Musset.)
>
> Le chagrin / monte en croupe / et galope / avec lui.
> (Boileau.)

peignent à merveille, l'un, des battements d'ailes répétés, l'autre, le galop d'un cheval. Cette double impression est d'ailleurs renforcée, notons-le, dans le premier vers, par les sonorités mêmes des mots, et, dans le second, par la

place régulière des syllabes accentuées. — Les vers suivants,

> Je regarde toujours ce moment de ma vie
> Où je l'ai vue / ouvrir son aile / et s'envoler.
> (V. Hugo.)
>
> Et je voudrais / saisir le monde / et l'embrasser.
> (Leconte de Lisle.)

décomposent en quelque façon les mouvements successifs de l'oiseau qui d'abord se replie avant de prendre son essor, ensuite ouvre ses ailes et s'élance à la fin, et les gestes de l'homme qui, pour saisir un objet, d'abord rassemble ses forces, puis étend le bras et enfin s'en empare. — Dans ces deux vers

> Gens de pied, / de cheval, / fanfares / et musiques...
> (V. Hugo.)
>
> Faux saphirs, / faux bijoux, / faux brillants, / faux joyaux...
> (V. Hugo.)

se trouve une énumération à quatre termes, qui, dans le premier cas, nous fait pour ainsi dire assister instants par instants à un long défilé d'une magnificence pompeuse et qui, dans le second cas, nous fait en quelque sorte dresser pièce par pièce l'inventaire décevant d'une richesse illusoire. — Des vers suivants,

> Où rien ne tremble, / où rien ne pleure, / où rien ne souffre.
> (V. Hugo.)
>
> Faisait sortir l'essaim des êtres fabuleux
> Tantôt des bois, / tantôt des mers, / tantôt des nues.
> (V. Hugo.)

se dégage, nous semble-t-il, une impression de monotonie qui tient, dans l'un, à l'absence de variété, et, dans l'autre, à l'uniformité dans la variété même. — Enfin il nous paraît évident que la recommandation, contenue dans les vers que voici :

Dona Sol, / prends le duc, / prends l'enfer, / prends le roi.
(V. Hugo.)

La vie avec le choc des passions contraires
Vous attend ; / soyez bons, / soyez vrais, / soyez frères.
(V. Hugo.)

est rendue plus vive et plus pressante non seulement par la répétition du même verbe, mais encore par l'égalité des divers éléments rythmiques, qui marque, trouvons-nous, l'effort d'une personne exprimant une même idée sous des formes différentes mais avec le même geste et la même intonation.

Il n'est pas d'ailleurs jusqu'aux dérogations passagères aux lois communes du rythme qui n'aient, elles aussi, pour résultat de faire naître en nous un commencement d'émotion poétique. L'enjambement d'une part, quand il n'a pas tout simplement pour but de mettre un mot en relief ou de rendre un mouvement particulier [1], a pour effet de nous donner une impression d'ampleur, d'allongement indéfini

1. Comme dans les vers que voici, par exemple :

.... Maintenant la jeune trépassée
Sous le plomb du cercueil, livide, en proie au ver,
Dort.
(V. Hugo.)

Et l'aigle impérial, qui jadis sous ta loi
Couvrait le monde entier de tonnerre et de flamme,
Cuit, pauvre oiseau plumé, dans leur marmite infâme.
(V. Hugo.)

L'autre voix, comme un cri de coursier qui s'effare,
Comme le gond rouillé d'une porte d'enfer,
Comme l'archet d'airain sur la lyre de fer,
Grinçait.
(V. Hugo.)

Comme ils parlaient, la nue éclatante et profonde
S'entr'ouvrit...
(V. Hugo.)

Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires,
Penche.
(V. Hugo.)

Et près des bois marchait, faible, et sur une pierre
S'asseyait.
(A. Chénier.)

ou de continuité, qui est aussi de nature poétique ; par exemple dans ces vers :

Car ces derniers vaincus de la dernière guerre
Furent grands...
(V. Hugo).

Une ondulation majestueuse et lente
S'éveille, et va mourir à l'horizon poudreux.
(Leconte de Lisle.)

Du fond de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût portés jusque-là dans ses flancs.
(La Fontaine.)

Et d'autre part une césure brusque, placée soit au commencement du vers soit deux ou trois syllabes avant la rime, nous procure la sensation très nette d'un arrêt ; c'est comme un silence ou une pause, qui marque tantôt une suspension provisoire de vie dans la nature, tantôt le recueillement d'une âme attentive qui interroge, observe ou réfléchit ; or cette impression est incontestablement très poétique, ainsi qu'on en peut juger par les exemples suivants :

.... Et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose : / tout se tait.
(V. Hugo.)

A peine un char lointain glisse dans l'ombre. / Ecoute.
(V. Hugo).

Dors-tu ? /... Réveille-toi, mère de notre mère !
(V. Hugo).

Il vit un œil, / tout grand ouvert dans les ténèbres.
(V. Hugo).

Mais, ce soir, / on dirait la madone de pierre.
(V. Hugo).

Comme on le voit, du rythme régulier aussi bien que des irrégularités du rythme un sentiment poétique déjà se dégage, qui consiste dans une suggestion générale d'ordre

universel, de succession naturelle, d'uniformité, d'insistance, d'étendue indéfinie ou d'immobilité soudaine.

Il faut ajouter enfin que le rythme non seulement nous suggère les idées un peu vagues que nous venons d'indiquer mais encore favorise l'évocation poétique par l'état organique où il nous met. On a pu en effet constater avec raison que le rythme exerce sur nous une véritable influence hypnotique. « Le bercement du vers, a dit M. Souriau[1], retient notre esprit sur les images suggérées, nous porte à les contempler longuement, nous les fait trouver plus belles en nous mettant dans une sorte d'extase dont nous leur attribuons le charme. » Et M. Bergson[2] a parlé lui aussi « de ces mouvements réguliers du rythme, par lequel notre âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et pour voir avec le poète ». Il importe de tenir compte, en ce qui concerne la part du rythme dans l'émotion poétique, de cette influence hypnotique du rythme, qui par son bercement endort les puissances actives de notre personnalité et nous met de la sorte dans un état, où docilement nous accueillons tout ce que le poète veut bien nous suggérer.

1. P. Souriau. *La suggestion dans l'art* (p. 51) (Paris, F. Alcan, 1893).
2. Bergson. *Les données immédiates de la conscience* (p. 11) (Paris, F. Alcan, 1889).

CHAPITRE II

LENTEUR ET RAPIDITÉ DU VERS.

On a plus d'une fois signalé le rapport incontestable qui existe entre certains caractères des sons et certains sentiments de notre âme. L'émotion se trouve en effet pour ainsi dire à la limite du monde corporel et du monde moral ; c'est donc un phénomène à double face, qui au dedans de nous se manifeste par un état d'âme particulier et au dehors se traduit par des mouvements de tous genres, gestes des membres, attitudes du corps, jeux de la physionomie, intonations de la voix. On comprend par suite comment certains caractères du son peuvent réveiller en nous tels ou tels sentiments un peu vagues, auxquels ils sont liés.

En particulier, la vitesse ou la lenteur d'un vers est capable, croyons-nous, de nous suggérer certaines émotions qui, par leur caractère général et en quelque sorte inachevé, nous semblent bien être des émotions de nature poétique. La possibilité de pareilles émotions, qui naîtraient ainsi de l'allure plus ou moins vive du vers, n'a pas lieu de nous surprendre, si nous voulons nous rappeler qu'en somme notre âme est un mode d'existence qui se développe dans la durée suivant un rythme propre : ce qui n'est point là, à vrai dire, une vue métaphysique, mais la simple constatation d'un fait. Les Romains n'appelaient-ils pas justement les émotions des mouvements de l'âme, « animi

motus » ? Et chaque jour enfin n'observons-nous pas que sous l'action de la joie nos pensées se pressent en nous tumultueusement, et que sous l'influence de la tristesse elles se traînent au contraire avec lenteur ?

> Ainsi parfois quand l'âme est triste, nos pensées
> S'élèvent lentement sur leurs ailes blessées,
> Puis retombent soudain [1].

Mais si personne ne nie qu'il n'existe en général un rapport entre certains états de l'âme et l'allure variable des sons (ce rapport pouvant être aisément constaté en musique), du moins certains prétendent que la lenteur ou la rapidité du vers, loin de déterminer le caractère de la pensée, est au contraire déterminée par lui. C'est ce que soutient par exemple M. Combarieu ; d'après lui [2] « en musique, c'est la vitesse du son qui donne à la pensée son caractère » ; mais « en poésie, c'est le caractère de la pensée qui détermine la vitesse du rythme ». Or, sans nier nous-même bien entendu l'influence de la pensée sur l'allure du vers qu'elle accélère ou ralentit selon les cas, nous affirmons du moins qu'antérieurement même à l'action de la pensée sur le vers, celui-ci possède déjà une allure propre.

En effet, même dans les vers qui, comme les vers français, sont fondés non sur le principe de la quantité mais sur celui de la fixité du nombre des syllabes, on peut établir que le rythme, tout en échappant à une détermination mathématique du temps, n'échappe pas cependant, ainsi que nous avons eu l'occasion de le dire [3], à toute détermination temporelle. Chaque syllabe particulière peut fort bien n'avoir pas une durée qu'il soit possible d'évaluer

1. Victor Hugo. *Les rayons et les ombres* (La tristesse d'Olympio).
2. Combarieu. *Les rapports de la musique et de la poésie* (p. 239).
3. A la page 52.

exactement ; et pourtant l'ensemble des syllabes qui forment le vers peut avoir une durée régulière. Pour le prouver il n'est pas besoin de faire une hypothèse, en prétendant, comme Becq de Fouquières, que la durée du vers type, pris pour unité de mesure, c'est-à-dire la durée du vers alexandrin coïncide avec la durée moyenne de l'expiration. Il suffit, croyons-nous, de faire la remarque suivante : un vers isolé, en somme, n'existe pas ; le vers ne prend toute sa valeur rythmique qu'une fois replacé dans un groupe d'autres vers. Car d'abord dans le vers isolé la perception de la rime évidemment s'évanouit ; et surtout, en y réfléchissant, nous comprenons que le rythme, consistant dans une attente satisfaite, ne saurait se faire pleinement sentir dans un vers unique. Comme nous l'avons vu, en effet, dans le rythme poétique cette attente de l'oreille se règle sur le souvenir de la durée du vers précédent : il faut que le vers qui va commencer ait une durée égale à celle du vers qui vient de finir ou bien une durée qui soit un multiple ou un sous-multiple de la même unité de mesure. Nécessairement, par suite, chaque vers doit avoir une durée à peu près fixe.

Et cette durée régulière du vers n'est pas seulement exigée par le rythme ; elle est encore naturellement produite par la régularité même du nombre des syllabes. Cette seconde cause est de nature physiologique. L'effort qu'il faut faire pour prononcer chaque vers tend de lui-même à se reproduire toujours avec la même intensité. Cela est si vrai que, s'il arrive par exemple à plusieurs vers alexandrins d'être suivis d'un vers plus petit, nous avons une tendance, ainsi qu'on l'a très justement noté[1], « à ralentir notre pro-

1. Bourdon. *L'expression des émotions et des tendances dans le langage* (p. 310) ; Paris, F. Alcan, 1892.

nonciation et à donner aux syllabes du petit vers, pour leur faire remplir en quelque sorte le temps d'expiration des grands vers, une durée moyenne supérieure à celle qu'ont eue les syllabes de ces derniers. Par exemple dans cette strophe

> Et sur tous ces débris joignant leurs mains d'argile,
> Etourdis des éclairs d'un instant de plaisir,
> Ils croyaient échapper à cet Etre immobile
> Qui regarde mourir

nous croyons que les syllabes du dernier vers ont en moyenne une durée un peu plus considérable que celle des grands vers qui précèdent. » De même il est facile de constater qu'en prononçant les trois vers que voici

> Cependant que mon front, au Caucase pareil,
> Non content d'arrêter les rayons du soleil,
> Brave l'effort de la tempête

nous avons une tendance à appuyer très fortement et à nous arrêter plus que de raison sur les syllabes accentuées du dernier vers moins long, en particulier sur la première. C'est ainsi qu'en vertu de leur constitution intime nos organes eux-mêmes ont pour effet de donner au vers cette durée régulière, qu'imposent déjà, à défaut des règles formulées de la versification, les nécessités internes du rythme.

Mais ce vers, dont la durée moyenne est de la sorte invariable, se compose de syllabes qui n'ont pas toutes une durée égale. En français, comme en grec et en latin, il existe en effet des syllabes fortes, sur lesquelles la voix insiste, et des syllabes faibles, sur lesquelles elle glisse. Seulement, tandis que dans les langues anciennes la durée des syllabes dépend de la quantité, dans notre langue elle

dépend de l'accent. Les syllabes, qui portent un accent tonique, expiratoire ou rythmique, sont des syllabes fortes; celles qui n'ont pas d'accent, des syllabes faibles. Il en résulte que le vers, devant être prononcé dans un temps à peu près déterminé, prendra nécessairement dans notre prononciation une allure plus rapide ou plus lente, selon qu'il renfermera un plus ou moins grand nombre de syllabes fortes. Voici, par exemple, des vers dont la grande quantité de syllabes accentuées[1] oblige le lecteur à accélérer l'allure :

> Roi, père, époux heureux, fils du puissant Atrée
> Va, cours, mais crains encor d'y trouver Hermione
> Il menaça du poing les sphinx aux yeux étranges
> O fleuves, o forêts, cèdres, sapins, érables
> Il se mit à frapper à coups de bec Tiphaine
> Il tomba de cheval, et, morne, épuisé, las

Et en voici quelques autres, dont le petit nombre de syllabes accentuées invite le lecteur à ralentir le débit :

> Las de votre grandeur et de la servitude
> Il demande ma tête, et je te l'abandonne
> Le revers ténébreux de la création
> Si je la haïssais, je ne la fuirais pas

1. Seuls ont des accents les *mots significatifs*, c'est-à-dire les substantifs, les adjectifs qualificatifs, tous les pronoms sauf les pronoms personnels quand ils sont étroitement unis au verbe, les adverbes et tous les verbes à l'exception des verbes auxiliaires. Les *mots de relation* n'ont pas d'accent.

Dans les vers que nous citons nous marquons les accents toniques par une barre au-dessous de la ligne, les accents expiratoires par une barre au-dessus de la ligne et les accents rythmiques par une croix.

L'évanouissement du vent mystérieux
Dans l'obstination et l'endurcissement

L'abbé Du Bos nous paraît avoir entrevu un peu de la vérité, mais avoir en même temps commis une double erreur, lorsqu'il a écrit le passage que voici[1] : « Les règles de la poésie française ne décident que du nombre arithmétique des syllabes qui doivent entrer dans le vers. Elles ne statuent rien sur la quantité, c'est-à-dire, en poésie, sur la longueur et sur la brièveté des syllabes. Mais comme les syllabes des mots français ne laissent pas d'être quelquefois longues et brèves dans la prononciation, il résulte plusieurs inconvénients du silence que nos règles gardent sur leur combinaison... Un trop grand nombre de syllabes longues, employées de suite, retarde trop la progression du vers dans la prononciation ; un trop grand nombre de syllabes brèves, employées de suite, la précipite désagréablement. Que dix syllabes des douze syllabes qui composent un vers masculin soient longues ; et que dix syllabes du vers suivant soient brèves : ces vers, qui paraîtront égaux sur le papier, seront dans la prononciation d'une inégalité choquante. »

L'abbé Du Bos a bien vu que le nombre des syllabes longues ou brèves a pour résultat de modifier l'allure du vers. Mais à tort il s'est imaginé que cette allure rapide ou lente changeait la durée du vers, laquelle à notre avis demeure uniforme ; et de plus c'est aux syllabes longues qu'il a attribué le pouvoir de ralentir le vers, aux syllabes brèves celui de l'accélérer, — alors que le contraire nous paraît être la vérité, du moins dans la poésie française. Il

1. L'abbé Du Bos. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (édition de 1770, chez Pissot, à Paris, t. I, p. 345 et suivantes).

s'est donc trompé en disant[1] que les vers latins, inégaux par le nombre des syllabes, étaient égaux en durée, au lieu que les vers français, égaux par le nombre des syllabes, sont inégaux en durée. En réalité les vers français, comme les vers latins, ont une durée moyenne; et par suite les uns et les autres peuvent prendre une allure plus rapide ou plus lente selon le nombre de syllabes fortes ou faibles qu'ils contiennent. Seulement, remarquons-le, tandis qu'en français c'est le grand nombre de syllabes atones ou faibles qui ralentit le vers, et le grand nombre de syllabes accentuées ou fortes qui l'accélère, en latin [1] au contraire c'est le grand nombre de syllabes brèves qui accélère le vers et le grand nombre de syllabes longues qui le ralentit; car deux syllabes brèves, pour être prononcées, comme il le faut, dans le même temps qu'une syllabe longue, doivent nécessairement l'être avec plus de rapidité que cette dernière.

Par la longue démonstration qui précède nous pensons avoir établi que l'allure plus ou moins rapide du vers est déterminée par le seul nombre des syllabes accentuées, avant de l'être par le caractère de la pensée qu'il exprime.

1. « ... Les vers hexamètres latins, dit-il (t. I, p. 348), sont égaux dans la prononciation, nonobstant la variété de leur progression ; au lieu que nos vers alexandrins sont très souvent inégaux, quoiqu'ils aient presque tous une progression uniforme. »

1. Ainsi ce vers bien connu, qui dépeint le galop d'un cheval,

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

n'est si rapide que parce qu'il contient 17 syllabes dont la plupart naturellement sont brèves. — Au contraire les deux vers suivants, qui décrivent si bien le travail fatigant des Cyclopes par l'impression de lenteur qu'ils donnent,

Illa inter sese multi vi bracchia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam

ont le premier 13 et le second 15 syllabes, presque toutes longues.

Et l'on conçoit comment, en vertu des relations qui existent entre certains caractères du son et certains états de notre âme, le vers par sa seule rapidité ou lenteur puisse éveiller en nous des suggestions de nature poétique, en nous faisant entrevoir d'une manière encore obscure comme un monde d'activités joyeuses ou d'agitations inquiètes, de tranquillités sereines ou bien de langueurs mornes.

CHAPITRE III

LE POUVOIR EXPRESSIF DES SONS.

Dans le vers les mots sont aussi capables d'éveiller en nous par la nature même de leurs sons des suggestions d'un caractère poétique. Sans aller jusqu'à voir dans chaque consonne l'indication d'une action précise, à l'exemple de Platon [1] dans le Cratyle, ni jusqu'à reconnaître à chacune d'elles des qualités trop spéciales, comme récemment encore s'amusait à le faire l'auteur d'un livre étrange et curieux [2], et sans aller non plus, avec l'un de nos poètes

1. Platon. *Le Cratyle* (traduction Charpentier, 1861, t. III, p. 292 et suivantes) : « Il semble peut-être ridicule, cher Hermogène, de dire que les lettres et les syllabes révèlent les choses en les imitant. C'est cependant une nécessité qu'il en soit ainsi... D'abord la lettre ρ me semble être l'instrument propre à exprimer toute sorte de mouvement... L'auteur des noms avait vu, je pense, que la langue, dans la prononciation de cette lettre, loin de demeurer en repos, s'agite très fort... Sans doute aussi il aura jugé que, par la pression qu'ils font éprouver à la langue, le δ et le τ sont parfaitement propres à imiter l'action d'enchaîner (δεσμός) et de se reposer (στάσις)... Ayant remarqué que la langue glisse en prononçant le λ, il s'en est servi pour former à la ressemblance de leurs objets les mots λεῖον, ὀλισθάνειν, λιπαρόν et tous ceux de cette sorte... Mais parce que le γ a en quelque sorte la vertu d'arrêter ce glissement de la langue, il a imité avec cette lettre réunie à la précédente ce qui est visqueux (γλίσχρον, γλυκύ, γλοιώδες)... Ayant compris que le ν retient la voix dans l'intérieur de la bouche, il a fait les mots ἔνδον, ἐντός... »

2. J.-E. Blondel. *Phonologie esthétique de la langue française* (Paris, Guillaumin et Cie, 1898, p. 20) : « Le *r* est fauve ; le *l*, cristallin, transparent, limpide ; le *n*, corné, sombre, simplement translucide ; le *m*, d'une blancheur d'ivoire. Le *j* résonne gravement ; le *g*, bruyamment ; le *d*, avec une sonorité dure et sèche. Le *b* est argentin, éclatant ; le *v*, incisif ; le *z*, acéré. Le *h* est

décadents[1], jusqu'à attribuer à chaque voyelle une couleur propre, il nous semble toutefois impossible de nier que les mots, grâce à leur assemblage particulier de consonnes et de voyelles, n'aient des caractères généraux de douceur ou de dureté, d'éclat ou de demi-teinte, et qu'ils ne puissent ainsi par leur seule sonorité nous procurer de vagues impressions de nature poétique.

Cette relation, qui existe dans certains mots entre la qualité de leur son et tel ou tel état d'âme correspondant, est tantôt primitive, tantôt dérivée. Nous voulons dire par là que parmi les mots, dans lesquels nous pouvons observer aujourd'hui un rapport évident entre le son et le sens, il y en a dont la valeur expressive date en quelque sorte de leur naissance et d'autres dont la valeur expressive s'est formée peu à peu au cours de leur existence.

Le pouvoir imitateur des mots de la première catégorie a lui-même une double origine ; car nous voyons ou bien qu'il réside dans les racines primitives du langage, ou bien qu'il résulte de l'évolution phonétique ou sémantique. La valeur expressive de certaines racines[2] n'a pas lieu de nous

boueux ; le *q*, gélatineux, presque gluant ; le t, aride ; le *p*, sec aussi, mais avec plus de douceur ; le *f*, poudreux ; le *s*, glacial et désagréable. »

1. A. Rimbaud, dont on connaît le fameux sonnet intitulé « Voyelles » et qui commence par ces deux vers :

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles.
Je dirai quelque jour vos naissances latentes. »

2. Comme celles-ci, par exemple :

	Grec	Latin	Français
Racine muk.	μυκῶμαι	mugire	mugir
		mugitus	mugissement
Racine we..	ἄϜημι	ventus	vent
Racine pu..	πύον	putere	puer
—	πύησις	puter	puanteur
—	πυθεδών		putride
Racine flu	φλύω	fluere	fluide
—	φλύαρος	flumen	flux
		fluctus	flot

surprendre, si nous réfléchissons un peu à la façon dont les mots ont dû naître. Nous n'avons pas à examiner ici le problème si obscur de l'origine du langage. Supposons, comme au XVIIIe siècle l'ont imaginé les Encyclopédistes [1], qu'une convention lui a donné naissance, et qu'il se trouve être ainsi une création volontaire et consciente de l'homme. Admettons avec des philologues modernes, comme Max Müller [2] et Renan [3], qu'il est un produit spontané de la nature. Ou bien jugeons, ainsi qu'on tend de plus en plus à le penser, que le langage humain n'est ni tout à fait naturel ni tout à fait artificiel, mais qu'il résulte de la collaboration intime de l'instinct et de la raison : une matière première ayant dû être fournie par la nature, — en abondance [4] vraisemblablement (car c'est toujours avec prodigalité que celle-ci procède dans ses

Racine ter, tar, tr. . .	τρέω	terror	terreur
—	τρέμω	terribilis	terrible
—	τέρας	tremere	trembler
—	τάρβος		

1. Voir P. Regnauld. *De l'origine du langage* (Fischbacher, 1888).

2. Max Müller. *La science du langage* (traduction Harris et G. Perrot, Paris, 1876). « L'homme aussi rend des sons, dit-il (p. 419); dans son état primitif et parfait il n'était pas seulement doué de la puissance de traduire ses perceptions par des onomatopées ni, ainsi que le font les bêtes, d'exprimer ses sensations par des cris. Il possédait en outre la faculté de donner une expression articulée aux conceptions de sa raison. »

3. Renan. *De l'origine du langage* (1848). « La seule chose qui me semble incontestable, dit-il (préface, p. 20), c'est que l'invention du langage ne fut point le résultat d'un long tâtonnement, mais d'une intuition primitive, qui révéla à chaque race la coupe générale de son discours et le grand compromis qu'elle dut prendre une fois pour toutes avec sa pensée. »

4. Comme l'a conjecturé Sayce : *Principes de philologie comparée* (traduction Ernest Jovy ; Paris, Delagrave, 1884, p. 95). « Les races modernes ne sont que le résidu choisi d'une variété infinie d'espèces qui ont disparu. On peut assurément en dire autant du langage. Nous devons, non pas nous étonner plus longtemps du nombre surprenant des dialectes que nous rencontrons, mais croire que toutes ces langues ne représentent qu'une bien minime partie des essais disparus, des types éteints qui ont précédé les langues d'aujourd'hui : c'est ainsi que la nature a prodigué sur le globe, depuis la première apparition de la vie, des types innombrables dont un petit nombre a survécu. »

diverses créations); et de ces sons primitifs élémentaires le langage étant sans doute sorti par une évolution lente, à laquelle paraît avoir présidé, en même temps que des lois physiologiques très impérieuses, la volonté intelligente, sinon consciente, des hommes[1]... Peu importe l'hypothèse que nous croirons devoir accepter! Quelque explication que nous donnions de l'origine du langage, du moins il est un point, qui, semble-t-il, est indiscutable : c'est que les mots n'ont pas pu jaillir au hasard de la bouche des hommes et que la fantaisie n'a pas pu davantage présider à leur fabrication. Pourquoi entre des milliers de sons possibles tel son s'est-il trouvé naturellement attaché ou bien a-t-il été volontairement associé à telle représentation ou à telle pensée? C'est justement, croyons-nous, en vertu du rapport que les hommes ont aperçu d'instinct entre certains caractères de ce son et certains caractères de l'objet qu'il désigne ou de l'idée qu'il exprime. Tous les mots, à l'origine, devaient avoir une valeur imitative. Comme l'a dit Taine[2], « au premier jet ils sont sortis du contact des objets ; ils les ont imités par la grimace de la bouche et du nez qui accompagnait leur son, par l'âpreté, par la douceur, la longueur ou la brièveté de ce son, par le râle ou le sifflement du gosier, par le gonflement ou la contraction de la poitrine». Qu'il ait été inventé par l'homme, ou qu'il soit né spontanément en vertu de la sympathie du corps humain et des autres objets matériels et par suite de la résonance en ce corps des pensées et des sentiments intérieurs, le langage, à son début, était, peut-on dire, l'écho de la nature et de l'âme.

1. Consulter sur cette évolution du langage :
A. Darmesteter. *La vie des mots* (Paris, Delagrave).
M. Bréal. *Essai de Sémantique* (Paris, Hachette).

2. Taine. *La Fontaine et ses Fables* (Paris, Hachette ; p. 288-289).

Parmi les mots, dont la valeur expressive est primitive, il en est quelques-uns, nous l'avons dit, dont le pouvoir imitateur, au lieu de résider dans la racine à laquelle ils se rattachent, résulte de l'évolution phonétique ou sémantique. Nous voyons en effet que le jeu régulier des lois phonétiques donne tantôt des mots déjà expressifs par eux-mêmes (comme « *gonfler* » qui vient de « *conflare* », ou « *geindre* » qui vient de « *gemere* »), tantôt des mots qui, légèrement modifiés dans leur sens, prennent une valeur expressive (comme « *scier* » qui vient de « *secare, couper* », ou « *froisser* » qui vient de « *frustiare, mettre en morceaux* »). Parfois même il semble que le désir de donner aux mots une valeur imitative amène une violation des lois phonétiques ; ainsi le mot « *sibilare* », qui régulièrement devrait donner en français « *sibler* », tout comme « *sabulum* » donne « *sable* » et « *tabula* » « *table* », donne le mot plus expressif « *siffler* ». Enfin il faut noter que le choix des suffixes est souvent déterminé par le souci des sonorités expressives (exemples : *clapotis, cliquetis, tintamarre, pétiller*).

Sans insister davantage sur l'origine et la formation des mots dont le pouvoir d'imitation est pour ainsi parler constitutif, il nous faut essayer de montrer en quoi consiste au juste la valeur expressive de ces mots. On distingue parmi eux deux catégories : les onomatopées, qui se bornent à reproduire d'une façon plus ou moins approximative les différents bruits de la nature, et les mots expressifs proprement dits, qui vont jusqu'à rendre certaines propriétés des corps autres que le son et même jusqu'à traduire d'une manière plus ou moins vague certains états de notre âme.

La valeur imitative des onomatopées tient à ce que des voyelles et les consonnes, étant des sons et des bruits, peu-

vent aisément reproduire certains caractères des sons et des bruits de la nature. Mais cette imitation comporte plusieurs degrés d'exactitude. Si le mot « *ronron* », par exemple, reproduit fidèlement le cri de satisfaction du chat que l'on caresse, et le mot « *glouglou* » le bruit d'un liquide qui s'échappe d'une bouteille, le mot « *cliquetis* » imite de plus loin le choc de deux épées qui s'entre-croisent et le mot « *bourdonnement* » la musique sourde et confuse des abeilles et des mouches. Dans ces deux derniers mots cependant et dans d'autres mots analogues (comme *murmure, bombe, pétiller, scier, siffler, geindre, hurler, crépiter, mugir, rugir, ronfler, gazouiller, chuchoter*) on peut dire que l'imitation est encore très précise. Mais des mots tels que *racler, claquer, gratter, craquer, frotter, froisser, gronder, croquer, grogner,* n'expriment plus que des caractères déjà très généraux des bruits qu'ils désignent. Néanmoins une analyse attentive nous amène à découvrir dans des mots de ce genre des nuances très fines exactement rendues. Ainsi dans les deux mots « *craquer* » et « *croquer* » on[1] a pu faire observer avec justesse que la seule différence des voyelles *a* et *o*, dont la première est plus ouverte et plus éclatante que la seconde, marque la différence qui existe entre un bruit que nous entendons directement (comme celui d'un morceau de bois qu'on casse devant nous) et celui qui nous arrive à travers un obstacle ou une paroi (comme celui d'une noisette qu'on casse dans la bouche). Et de même dans les deux mots « *craquer* » et « *claquer* » la seule différence des consonnes *r* et *l*, dont la première

1. M. Maurice Grammont, dans un article très neuf et très intéressant, auquel nous avons emprunté la plupart des exemples que nous citons dans cette page et les pages suivantes. Cet article, intitulé « Onomatopées et mots expressifs », a paru dans la *Revue des langues Romanes* (mars-avril 1901).

est plus rude et la seconde plus glissante, marque la différence qu'il y a entre le bruit que fait par exemple une planche qui se rompt ou un vase de porcelaine qui se brise et celui que produit un objet auquel on imprime un mouvement rapide (comme un fouet qu'on agite ou la main qui donne une gifle). Enfin on pourrait distinguer une quatrième classe d'onomatopées comprenant des mots tels que *tapage, fanfare, fracas, bise, brise, tintamarre...*, dans lesquels l'imitation des bruits naturels par les sonorités des mots est alors beaucoup plus lointaine.

Si dans les onomatopées le rapport du son à l'idée résulte d'une imitation directe, dans les mots expressifs il provient quelquefois d'une imitation indirecte et plus souvent d'une transposition. Tout d'abord en effet on trouve des mots qui, désignant des objets capables de rendre des sons, reproduisent la note dominante des ces sons (ex. : *fifre, sifflet, flûte*), ou qui, exprimant une sensation, imitent par leur sonorité le bruit dont cette sensation parfois s'accompagne (ex.: *chaud, froid, frisson, puant, fétide, effroi*), ou qui enfin, indiquant des actions, exigent pour être prononcés à peu près les mêmes mouvements des lèvres ou la même grimace du visage que ces actions pour être accomplies (ex. : *baiser, moue, bouder, gonfler, bouffer, pouffer*)[1]. Mais le plus généralement c'est une transposition de sensations qui explique le pouvoir imitateur des mots expressifs. Les diverses sensations auditives, visuelles, olfactives, gustatives, tactiles et organiques ont en effet des caractères

1. Il va sans dire qu'on pourrait citer beaucoup de mots, dans la composition desquels entrent les mêmes voyelles et les mêmes consonnes qu'on trouve dans les mots cités ici par nous, et qui n'ont pourtant pas une valeur expressive. C'est qu'en vérité la valeur imitative des sons du langage, pour ne pas demeurer simplement en puissance et comme à l'état latent, a besoin d'être en quelque sorte dégagée et mise en relief par la signification même des mots.

communs de force ou de faiblesse, de vivacité ou de légèreté... ; et elles se ressemblent encore en ce qu'elles sont toutes ordinairement accompagnées de plaisir ou de peine. Dès lors on comprend que, par exemple, des voyelles aiguës, comme l'*i* et l'*u*, puissent rendre l'impression de l'acuité des objets (ex. : *piquant, épine, aigu, pointu*), ou bien donner l'idée d'un esprit tranchant, d'une sensibilité pour ainsi dire aiguisée, d'un caractère souple et délié (ex. : *ironie, envie, jalousie, ruse, astuce*). De même des voyelles éclatantes, comme l'*a* et l'*o*, seront capables de peindre l'éclat de la lumière ou la grandeur des objets (ex. : *flamme, colosse, molosse*), d'exprimer des sentiments majestueux ou violents (ex. : *gloire, rage*), et d'évoquer l'image de l'élévation ou de l'étendue des choses (ex. : *haut, large*). Des voyelles claires et douces, comme l'*è*, l'*é*, l'*e*, donneront l'impression de la légèreté et de la délicatesse (ex. : *léger, frêle*). Des voyelles graves et sourdes, comme l'*ou*, rendront bien la sensation de la pesanteur physique et de la petitesse ramassée (ex. : *tour, lourd, court*), ou excelleront à peindre la force concentrée des sentiments, le désordre profond de l'âme et l'oppression du corps (ex. : *amour, courroux, trouble, étouffer*). Les consonnes également contribuent à donner aux mots expressifs leur pouvoir d'imitation. Celles qui sont dures à prononcer, comme le *b*, le *c* (*k*, *q*), le *d*, le *g* (gue), le *p* et le *t*, peuvent donner l'impression de l'effort, du heurt, de la violence, de la difficulté, de la lourdeur (ex. : *broyer, brosser, écraser, dompter, saccade, palpiter, peiner, rompre, activer, tracasser, transporter, pesant*). Celles qui sont d'une prononciation facile, comme le *c* (*s*), l'*f*, le *g* (*j*), l'*l*, l'*m*, l'*n*, l'*r*, l'*s*, le *v*, le *z*, sont propres à exprimer l'aisance, la douceur, la fluidité, le calme, la légèreté (ex. : *facile, aisé, suave, lisse,*

zéphyr, *fluide*, *flot*, *voler*, *monotone*, *mollesse*, *roulade*, *léger*, *effluve*). Et l'on n'aurait pas de peine à montrer comment voyelles et consonnes bien souvent s'accordent pour mettre en lumière le caractère expressif des mots. Ainsi dans le mot « *flamme* » le groupe de consonnes « *fl* » rend très bien la fluidité, et la voyelle « *a* » peint très bien l'éclat. De même dans le mot « *grincheux* » les groupes de consonnes « *gr* » et « *ch* », un peu pénibles à prononcer, et les groupes de voyelles « *in* » et « *eu* », qui sont d'une sonorité un peu sourde, donnent bien l'idée d'un homme au visage maussade et boudeur ; tandis que le mot « *grognon* », qui par ses groupes de consonnes « *gr* » et « *gn* » exprime la même grimace de la figure, nous donne d'autre part grâce à ses voyelles plus claires comme la sensation d'éclats de voix.

Dans les onomatopées et les mots expressifs, dont nous venons de parler, le rapport qui existe entre le son et la pensée est un rapport originel. Il y a d'autres mots, qui ont aussi une valeur expressive, mais dans lesquels la relation entre la pensée et le son est une relation dérivée. Tout d'abord en effet il arrive parfois que les caractères du son influent à la longue sur le sens de certains mots, qui par eux-mêmes n'ont pas une signification déterminée. En examinant les prénoms, qui à vrai dire ne désignent aucune personne particulière et dont le son par suite ne peut exprimer aucun caractère précis d'un objet donné, on constate qu'en vertu de ses seules propriétés physiques et physiologiques le son est capable de nous suggérer certains sentiments généraux et d'évoquer en nous certaines visions un peu vagues. C'est ainsi que pour ma part je ne puis me représenter un homme qui s'appellerait Eusèbe autrement qu'avec le visage d'un individu sans caractère, jeune garçon mal éveillé ou vieillard presque éteint, et une femme qui

se nommerait Christine sinon sous les traits d'une fille énervante par son bavardage insipide ou son rire perpétuel. Or je ne crois pas avoir jamais connu dans mon entourage d'Eusèbe ni de Christine ; et les souvenirs historiques ou littéraires [1], que ces noms pourraient me rappeler, ne sont point de nature à m'inspirer pour tous les hommes et toutes les femmes qui les portent une pareille sévérité ni une pareille aversion. Il faut donc admettre que les personnes ainsi baptisées sont simplement auprès de moi les victimes innocentes des sonorités de leur nom : si tout Eusèbe m'apparaît comme un être insignifiant et toute Christine comme une créature irritante, c'est sans doute uniquement par suite des sonorités étouffées ou criardes de ces deux mots. Et de même si les prénoms de Madeleine, Lucie, Suzanne, Hélène et Jeanne évoquent, en dehors de tout souvenir et de toute association, l'image de personnes gracieuses et délicates, et ceux de Catherine, Dorothée, Ernestine, Adélaïde et Pétronille, l'image de personnes inélégantes et désagréables, n'est-ce pas la succession d'articulations faciles ou d'articulations pénibles qui seule en est la cause ?

Le rapport dérivé, que l'on constate dans certains mots entre le son et la pensée, peut avoir une autre origine : ce n'est plus alors la propriété physique ou physiologique de tel son qui attache inséparablement à ce son telle ou telle pensée ; mais c'est le sens du mot qui descend en quelque sorte dans le son et pour ainsi dire se reflète en lui. Dans ce cas encore le mot évoque par sa seule sonorité, non pas bien entendu l'image précise ou le sentiment déterminé que

1. Tels que celui d'Eusèbe Pamphile, évêque de Césarée, qu'on a surnommé « le Père de l'histoire ecclésiastique » ; de Christine de Pisan, l'historiographe de Charles V ; de la reine Christine de Suède, la correspondante de Descartes ; ou encore de l'idéale « petite Christine », la fiancée fidèle, que nous voyons dans un exquis poème de Leconte de Lisle suivre son amant dans la tombe.

représente ou qu'exprime le mot, mais l'idée un peu vague des caractères généraux de cette image et de ce sentiment. C'est ainsi que le mot « *citadelle* » paraissait à Théodore de Banville[1] un mot « terrible » ; et, de fait, ne nous donne-t-il pas, avant même que nous nous représentions exactement ce qu'il signifie, une impression de solidité menaçante ? A quoi l'on a objecté[2], plaisamment peut-être, mais à coup sûr très superficiellement, que « le mot citadelle n'est terrible que par le sens ; autrement le mot mortadelle serait plus terrible encore s'il ne désignait une espèce de charcuterie ». Sans doute c'est bien à cause de son sens que le mot citadelle nous donne une impression de force et de menace ; mais la question est de savoir si, pour éprouver cette impression, nous avons besoin de nous représenter le bâtiment que désigne ce mot, ou s'il ne nous suffit pas d'entendre prononcer le mot sans que nous songions à ce qu'il exprime. Or c'est cette dernière explication qui nous semble être la vraie : c'est bien par la seule sonorité de ses lettres que le mot citadelle nous donne une impression « terrible » ; et la raison en est que le sens du mot a comme imprégné le son. Cette sorte de pénétration du son des mots par leur sens, dont on trouverait un certain nombre d'exemples parmi les noms communs (tels que : *dôme, trône, arsenal, tombeau, boulevard*...), est surtout frappante dans les noms propres. Le nom de Napoléon n'éveille-t-il pas des visions de conquêtes sans fin, et celui d'Athalie des spectales de cruauté atroce ? Quand on prononce devant nous le nom de Racine, ne passe-t-il pas en notre esprit des idées de tendresse et de grâce ; et, quand on prononce celui

1. Théodore de Banville. *Petit traité de versification française*, p. 85 (Paris, Perrin).
2. Weber. *Illusions musicales*, p. 179 (Paris, Fischbacher, 1883).

de Corneille, des idées de force et d'énergie? Au nom de Lamartine des images à demi voilées ne s'ébauchent-elles pas en nous ; et tout au contraire le nom d'Hugo ne nous semble-t-il pas traîner après lui un cortège d'images vivement colorées ?

Il existe donc bien dans certains mots, comme on le voit, un rapport incontestable entre le son et la pensée. Et ce rapport, tantôt primitif, tantôt dérivé, s'explique soit par une analogie naturelle entre certains caractères de leurs sons et certains caractères des objets désignés par eux, soit par l'action lente et mystérieuse des propriétés physiques et physiologiques de ces mêmes sons, soit enfin par l'influence subtile et pénétrante de leur signification. Il faut d'ailleurs ajouter que ces relations entre la sonorité de certains mots et certains états de l'âme se trouvent encore favorisées par la propriété qu'ont les sons de s'attirer les uns les autres. Telle ou telle syllabe d'un mot peut en effet évoquer par association une syllabe semblable d'un autre mot et par extension cet autre mot lui-même, dont la sonorité pourra nous suggérer à son tour quelque vision d'un caractère très général et très vague. Le mot « *ténèbres* », par exemple, pourra éveiller en notre esprit le souvenir du mot « *funèbre* », lequel évoquera peut être en nous par la qualité seule de ses sons l'idée vague du deuil et du chagrin.

Quoi qu'il en soit du reste des causes plus ou moins secrètes de cette puissance évocatrice, que possèdent les mots en vertu de la nature même de leurs sons, il est du moins certain que cette puissance existe. Et les poètes la connaissent bien, puisqu'ils l'utilisent. Souvent en effet ils accumulent, en tel ou tel endroit de leurs poèmes, des mots qui ont une valeur expressive incontestable, comme on en peut juger par les vers suivants, qui peignent les lueurs

sanglantes d'un coucher de soleil, qui rendent l'impression de la chaleur accablante en plein midi ou du calme mystérieux du soir, qui expriment le débordement de l'orgueil et de la joie, ou qui donnent la sensation de la lourdeur, de la fatigue, de l'effort et de la lutte contre les obstacles :

Le soleil plongeait sur la cime des tentes
Ces obliques rayons, ces flammes éclatantes,
Ces larges traces d'or qu'il laisse dans les airs,
Lorsqu'en un lit de sable il se couche aux déserts.

(A. de Vigny.)

Midi, roi des étés, épandu sur la plaine,
Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.
Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine ;
La terre est assoupie en sa robe de feu.

(Leconte de Lisle.)

Un soir t'en souvient-il ? Nous voguions en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

(Lamartine.)

Et lui ! L'orgueil gonflait sa puissante narine ;
Ses deux bras, jusqu'alors croisés sur sa poitrine,
S'étaient enfin ouverts !
Et l'enfant, soutenu dans sa main paternelle,
Inondé des éclairs de sa fauve prunelle,
Rayonnait au travers !

(V. Hugo.)

Tombent les lourds marteaux, qui domptent les métaux.

(Delille.)

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six fort chevaux tiraient un coche.

(La Fontaine.)

Sur les monceaux de piques,
De corps morts, de rocs, de briques,
S'ouvrir un large chemin.

(Boileau.)

Quelquefois aussi les poètes renforcent le pouvoir expressif de certains mots par la répétition d'une même voyelle ou d'une même consonne significative. La question n'est pas de savoir si c'est d'une manière consciente ou non qu'ils forment ces allitérations et ces assonances ; nous croyons pour notre part qu'ils les trouvent généralement du premier coup sans les avoir cherchées, ou bien dans certains cas après une série de tâtonnements qui n'avaient d'autre objet que de les conduire à l'expression intégrale de leur pensée. L'essentiel est de constater la présence en bien des vers de telles allitérations et de telles assonances. Naturellement il faut se garder de toute exagération et ne pas tomber en extase devant chaque vers en y découvrant quelque intention cachée. Mais, une fois qu'on a fait justice des exagérations ridicules, comment ne pas être frappé, par exemple, de l'impression de langueur douloureuse que laisse après lui ce vers de Racine,

> Tout m'affl*ige* et m*e* nu*i*t et consp*ire* à m*e* nu*ire*

ou de l'impression de joie conquérante qui se dégage de ce vers de La Fontaine ?

> Comme il sonn*a* l*a* charge il sonn*a* l*a* victoire.

Et comment ne pas attribuer en grande partie l'effet certain, que produisent ces vers, au nombre de voyelles semblables qui se trouvent réunies dans l'un et dans l'autre ; dans le premier : voyelles aiguës et déchirantes comme l'*i*, faibles et languissantes comme l'*e* ; dans le second : voyelles amples et sonores comme l'*o*, éclatantes et vives comme l'*a* ? De même, n'est-ce pas en vertu du nombre de consonnes qui s'y trouvent répétées, consonnes grinçantes et

emportées comme l'*r*, sèches et harcelantes comme le *d* et le *t*, sifflantes comme l'*s*, légères et voltigeantes comme l'*f* et le *fl*, que les vers suivants de Racine et de Victor Hugo

> Tantôt fai*r*e vole*r* un cha*r* su*r* le *r*ivage...
>
> Dans le *d*ou*t*e mor*t*el *d*ont je suis agi*t*ée...
>
> L'âpre bi*s*e *s*oufflait *s*ur *c*es fronts *s*ans *c*ercueil.
>
> Un *f*rais par*f*um sortait des tou*ff*es d'as*ph*odèle ;
> Les sou*ff*les de la nuit *fl*ottaient sur Galgala.

nous peignent admirablement, semble-t-il, l'élan irrésistible d'une course, l'agitation inquiète de l'âme, le coup de fouet cinglant du vent glacé d'hiver et les caresses insaisissables de la brise dans les tièdes nuits d'été ? Enfin, pour citer un exemple où l'on voit se combiner les deux effets d'assonance et d'allitération, ce vers de V. Hugo

> Quand l'*eau* profonde *mo*nte *au*x *m*arches du *m*us*o*i*r*...

ne rend-il pas à merveille par l'accumulation des sons *o* et la répétition de la consonne *m* le bruit grondant et la marche ascendante de l'eau qui monte ?

Dans son étude sur la versification de Victor Hugo, M. Faguet a fort bien mis en lumière ce côté spécial mais important de la poésie : « L'art de s'exprimer par des phrases musicales, dit-il[1], d'associer intimement le son à la pensée, de se faire comprendre par l'oreille autant que par l'esprit et avant même que l'esprit ait entendu, Victor Hugo l'a eu tout de suite d'instinct, en perfection... Il a d'abord le sentiment de la valeur du mot pris en soi, comme son.

1. Faguet. *Études littéraires sur le* XIXe *siècle* (p. 236 et suivantes).

Il sait que tel mot est sourd et triste, tel autre chantant et gai, et qu'entre ces extrêmes il y a un degré infini de nuances intermédiaires. Il sait que les voyelles ont leurs physionomies et leurs caractères, que l'*o* est large et triomphant, et que l'*u* est d'une douceur pénétrante. » Et à l'appui de son idée M. Faguet cite, entre autres exemples, deux strophes de Victor Hugo, dont « l'une, dit-il, fine et légère, peint si bien la dentelure dans le ciel d'une ville du moyen âge »,

> Cette ville
> Aux longs cris
> Qui profile
> Son front gris,
> Des toits frêles,
> Cent tourelles,
> Clochers grêles,
> C'est Paris !

et dont « l'autre, ample et massive, est toute grondante de bruits sourds »

> Le vieux Louvre !
> Large et lourd
> Il ne s'ouvre
> Qu'au grand jour,
> Emprisonne
> La couronne
> Et bourdonne
> Dans sa tour.

Après tous les développements qui précèdent et au cours desquels nous avons cité d'assez nombreux exemples, peut-on refuser de reconnaître que les mots agissent souvent sur notre esprit par la nature même de leurs sons ? Certes nous ne nions pas que dans les effets d'assonance et d'allitération produits par les poètes le sens du vers ne finisse lui aussi

par jouer un rôle : dès que ce sens a été saisi, il accentue et souligne en quelque sorte le rapport du son à l'idée. Mais il nous paraît évident que, avant même d'avoir compris la signification des mots, nous sentons s'éveiller en nous, à la suite des sons coulants ou rudes, sourds ou éclatants, des impressions commençantes de douceur ou de force, de tristesse ou de joie... Ces impressions sont d'ailleurs toujours un peu vagues ; les sons, à eux seuls, n'expriment pas les caractères les plus particuliers des sentiments, mais leurs caractères les plus généraux. Ne voyons-nous pas que des interjections comme « ah » ou bien « oh » peuvent rendre des sentiments très divers, la première la joie ou la douleur, la seconde l'admiration ou l'effroi ? C'est qu'à vrai dire, ces deux sons *a* et *o*, éclatants et sonores, traduisent simplement la violence et l'intensité d'une émotion. De même tel morceau de musique pourra par la douceur un peu monotone de ses notes nous suggérer un sentiment de tristesse ; mais quel est au juste le genre de tristesse que le musicien a voulu peindre ? Était-ce la tristesse de la désespérance, ou bien celle qui accompagne le doute, ou encore celle qui suit une déception d'amitié, d'ambition ou d'amour ? On ne sait. Et cette tristesse mal définie, nous l'interprétons chacun personnellement selon nos sensations présentes ou selon nos souvenirs, à moins que l'artiste n'ait eu la précaution de diriger à l'avance et de préciser notre impression à l'aide d'un titre ou d'un commentaire.

Nous avons achevé l'étude des impressions poétiques qui se dégagent des mots considérés uniquement comme sons. Nous croyons avoir montré d'une manière suffisante comment le vers, avant même d'être compris, éveille en nous par son rythme, par sa rapidité ou sa lenteur et par la qualité de ses sons des commencements d'associations encore

obscures. Ces associations, nous l'avons dit, ont un caractère très général et très vague. Et c'est justement, selon nous, parce qu'elles sont flottantes et indéfinies que les impressions faites sur notre âme par l'allure et la sonorité seules des vers sont déjà des ébauches d'émotions poétiques.

II

La poésie qui se dégage de la chose signifiée.

Jusqu'à présent nous avons considéré les signes dont se sert le poète, c'est-à-dire les mots, dans leur forme extérieure et non dans leur contenu. Mais les mots ont avant tout pour but d'éveiller en notre esprit des représentations. Or la perception de l'objet représenté, tout comme la sensation du son entendu, peut aussi donner naissance à des séries indéfinies d'associations d'images, de sentiments et d'idées. Il nous faut donc étudier maintenant les associations dont le point de départ est dans l'objet représenté par les mots, de la même manière que nous avons précédemment étudié celles dont l'origine était dans le son de ces mots. Ces nouvelles séries d'associations, qui sont à la fois plus nombreuses et plus étendues que les dernières, s'ajoutent à elles pour produire dans toute sa plénitude l'émotion poétique qu'une pièce de vers nous fait éprouver.

Le nombre et l'étendue des associations que nous allons examiner nous semblent dépendre à la fois de la nature des objets représentés, de l'emploi de certains procédés littéraires et des dispositions intellectuelles de l'auditeur ou du lecteur. Il y a, en effet, des objets plus ou moins propres par eux-mêmes à éveiller des associations de nature poétique ;

il y a des procédés artistiques qui favorisent plus ou moins la naissance de ces associations ; et il y a des esprits plus ou moins disposés à laisser naître et librement se développer en eux ces mêmes associations. Recherchons donc tour à tour en quoi consistent la nature poétique des objets, le caractère poétique de certains procédés littéraires et les dispositions poétiques de l'âme.

CHAPITRE I

LA NATURE POÉTIQUE DES OBJETS.

Il n'y a pas dans le monde physique un objet, si humble soit-il, ni dans le monde moral un fait, si insignifiant qu'il paraisse, qui ne soient propres à éveiller en nous des séries indéfinies d'associations. Chaque chose peut ainsi devenir poétique. Et la raison en est que tout se tient dans l'univers.

Dans le monde physique d'abord ne voyons-nous pas que la moindre particule de matière dérangée change en quelque façon l'aspect de la nature? Tout ébranlement a son contre-coup, sa répercussion indéfinie dans les choses : la pierre, que l'enfant jette en jouant dans l'eau, produit des ondes qui vont s'élargissant au loin ; et le cri aigu, que dans la nuit silencieuse pousse un oiseau de proie, va se répercutant de proche en proche à travers la campagne endormie. Enchaînés dans l'espace, tous les phénomènes le sont aussi dans le temps ; et c'est là ce qui permet par exemple au savant de prédire deux ou trois siècles à l'avance le passage d'une comète dans notre ciel. Dans le monde moral aussi, même continuité de phénomènes, même entrelacement de causes et d'effets : l'état présent des institutions sociales est le résultat des efforts des générations disparues ; et telle faute commise aujourd'hui pourra longtemps peser sur ceux qui viendront après nous. Dans notre conscience

les sensations également s'appellent, et les sentiments et les idées aussi ; entre tous les états de mon âme il y a des affinités profondes, sources d'associations multiples. Bien plus, de mon intelligence à d'autres des communications s'établissent, et non seulement dans le présent, mais encore dans le passé et l'avenir : telle idée, qui maintenant traverse mon esprit et que je crois nouvelle, n'est peut-être qu'une vague réminiscence ; et tel rêve généreux, qui hante aujourd'hui le cerveau d'un penseur, un jour peut-être sera repris par l'un de nos arrière-neveux. Enfin entre les phénomènes du monde matériel et ceux du monde moral notre esprit découvre encore de mystérieuses correspondances : une communion paraît exister à de certaines heures entre la nature et nous, soit qu'alors, par une illusion dont nous sommes dupes, nous nous bornions à projeter notre âme dans les choses, soit qu'en vertu d'une parenté profonde entre les choses et nous, nous entrions véritablement dans l'intimité des êtres inférieurs.

On peut donc bien dire qu'il n'y a rien d'isolé dans le monde : êtres vivants et choses inanimées sont réunis par les mille fils d'une trame invisible. C'est au poète qu'il appartient justement de saisir par delà l'apparence extérieure des objets les relations qu'ils entretiennent avec le reste du monde. Lire dans un sentiment tout le passé d'une existence dont il est comme gros, prévoir dans un seul acte toute la série des conséquences futures, déchiffrer dans un objet unique et très souvent vulgaire tout un fragment de la vie des choses, voilà quel est l'art du poète. Aussi le poète ne méprise-t-il aucune réalité, sachant que la poésie se montre partout, partout où l'on veut bien apercevoir l'intime solidarité qui dans l'espace et dans le temps relie les êtres et les choses. Le poète est comme l'enfant : sur le

bord de la mer il ramasse des coquillages, qu'il applique à son oreille et dans lesquels il cherche à entendre le grondement sourd de la vie universelle. Tout objet peut donc devenir matière à poésie, parce que tout objet a des attaches avec le reste du monde. « Dans la nature, a dit Gœthe[1], nous ne voyons jamais rien dans l'isolement ; nous voyons toujours un objet en rapport avec ce qui est devant, à côté, derrière, au-dessus, au-dessous. » Et encore : « Il y a un côté universel dans tout caractère, quelle que soit son originalité, dans tout objet à peindre, depuis la pierre jusqu'à l'homme. »

Mais si tous les objets sont évocateurs, tous ne le sont pas également. Tel détail évoquera le souvenir d'un fait ou l'image d'une personne, tel autre la représentation d'un groupe d'individus ou la vision d'une série d'événements, celui-ci l'idée de l'humanité entière, celui-là enfin la notion de l'univers. De chaque objet partent pour ainsi dire des fils plus ou moins nombreux, qui vont rejoindre d'autres objets ; or il y a certains objets privilégiés, qui sont comme des centres où beaucoup de ces fils s'entre-croisent et se nouent, et qui par suite, ayant plus de liens avec l'ensemble de ce qui existe, peuvent donner naissance à des associations étendues et multiples. Parmi ces objets particulièrement évocateurs il n'y a pas seulement des choses matérielles ; les exemples cités plus bas nous montreront que les choses morales aussi sont propres à éveiller des associations d'idées indéfinies : car, de même que les premières peuvent nous faire entrevoir des arrière-plans très lointains dans la nature visible, de même les secondes sont capables de nous

1. *Conversations de Gœthe, recueillies par Eckermann* (trad. Emile Delerot, p. 219 et 52).

ouvrir à l'occasion de profondes échappées et des perspectives fuyantes sur le monde invisible des âmes.

Voici d'abord un certain nombre de vers, dont la poésie tient avant tout à la nature poétique des scènes représentées par le poète et des faits matériels qu'il dépeint :

Voyez-vous cette main qui par les airs chemine?
(La Fontaine.)

Et sur les flots profonds et sur les flots vermeils,
Comme deux rois amis, on voyait deux soleils
Venir au-devant l'un de l'autre.
(V. Hugo.)

Ou penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'océan des étoiles nouvelles.
(J.-M. de Hérédia.)

Mais sur le sable au loin chante la mer divine.
(Leconte de Lisle.)

Et le désert reprend son immobilité
Quand les lourds voyageurs à l'horizon s'effacent.
(Leconte de Lisle.)

Le vent froid de la nuit souffle à travers les branches.
(Leconte de Lisle.)

Étoile, où t'en vas-tu dans cette nuit immense?
(A. de Musset.)

Attendre tous les soirs une robe qui passe,
Baiser un gant jeté...
(V. Hugo.)

Oh! comme l'herbe est odorante
Sous les arbres profonds et verts!
(V. Hugo.)

En voici maintenant quelques-uns, dont la poésie tient plutôt à la nature poétique de certains états d'âme que le poète décrit, de certains faits moraux qu'il expose :

Et ton cœur, insensible à mes faibles appas,
Se figure un bonheur où je ne serai pas.
(Corneille.)

Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.
(Racine.)

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur.
(Boileau.)

Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse.
(A. de Vigny.)

J'aime la majesté des souffrances humaines.
(A. de Vigny.)

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois !
(A. de Vigny.)

A défaut du pardon laisse venir l'oubli.
(A. de Musset.)

En se plaignant, on se console.
(A. de Musset.)

Mère, nous n'avons pas plié...
Ni demandé la fin de mon deuil et du vôtre
A cette lâcheté qu'on appelle l'oubli.
(V. Hugo.)

L'ivresse des amants fait la splendeur des nuits.
(Jean Lahor.)

Je leur donne des nuits qui consolent des jours.
(A. de Vigny.)

Et en voici d'autres enfin, dont la poésie réside dans un mélange intime de faits matériels et de faits moraux, qui les uns et les autres sont de nature poétique grâce à leur pouvoir d'évocation :

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi,
O Seigneur, a quitté ma couche pour la vôtre,
Et nous sommes encor tout mêlés l'un à l'autre,
Elle à demi-vivante, et moi mort à demi.
(V. Hugo.)

Mais tout le grand ciel bleu n'emplirait pas mon cœur.
(V. Hugo.)

Ne faites pas de bruit autour de cette tombe ;
Laissez l'enfant dormir et la mère pleurer.
(V. Hugo.)

Qu'ils seront beaux les pieds de celui qui viendra
Pour m'annoncer la mort !...
(A. de Vigny.)

... Je me disais qu'ici bas ce qui dure
C'est une mèche de cheveux...

(A. de Musset.)

Jeune, brave, riant, libre et sans flétrissures,
Je vais m'asseoir parmi les dieux, dans le soleil.

(Leconte de Lisle.)

J'entends gémir les morts sous les herbes froissées.

(Leconte de Lisle.)

O morts, morts bienheureux en proie aux vers avides,
Souvenez-vous plutôt de la vie, et dormez.

(Leconte de Lisle.)

Comme on le voit par quelques-uns des exemples précédents, il n'est pas indispensable qu'un vers contienne des images pour être poétique ; il suffit qu'on y décrive un fait particulièrement évocateur, un fait matériel ou bien un fait moral. Notons seulement que l'idée générale est ordinairement moins évocatrice qu'un simple fait particulier. L'idée générale, en effet, par cela même qu'elle pourrait éveiller l'image de tous les objets individuels qui font partie du genre, n'en éveille habituellement aucun. Au contraire, un seul détail très net suffit parfois à évoquer tout un large tableau. Ainsi ces deux vers de Sully-Prudhomme

Car de sa vie à tous léguer l'œuvre et l'exemple,
C'est la revivre en eux, plus profonde et plus ample.

ne nous donnent pas une notion aussi poétique de l'éternité promise à l'homme de génie que ces trois vers du même poète :

L'éternité du sage est dans les lois qu'il trouve ;
Le délice éternel que le poète éprouve,
C'est un soir de durée au cœur des amoureux.

Et la raison en est que dans les deux premiers la pensée se trouve exprimée en une formule abstraite et générale,

tandis que dans les trois autres elle revêt une forme concrète et particulière.

La puissance évocatrice d'un objet ne dépend pas seulement de sa place réelle dans le monde ; elle tient aussi à l'éloignement dans lequel nous l'apercevons le long de la durée. On a souvent fait remarquer de quel charme poétique se parent les objets qui nous apparaissent dans le lointain du passé ou le lointain de l'avenir. Or voici, selon nous, l'explication du phénomène. D'abord les choses passées ou à venir, par cela même qu'elles ne sont plus ou ne sont pas encore, ont pour nous une utilité pratique moins directe ; et par suite, assoupissant les puissances actives de notre âme, elles permettent à nos facultés contemplatives de s'exercer plus librement. Ainsi que l'a dit Schopenhauer[1], « c'est cette béatitude de la contemplation affranchie de la volonté qui répand sur tout ce qui est passé ou lointain un charme si prestigieux et qui nous présente ces objets dans une lumière si avantageuse ». Et ensuite, comme à mesure qu'on s'éloigne dans le passé ou l'avenir les distinctions du temps s'effacent peu à peu, la vision des choses lointaines est toujours plus ou moins flottante ; elle renferme une foule d'événements remémorés ou de possibilités entrevues, et semble en quelque sorte se prolonger à l'infini. Si dans le souvenir et l'espérance nous pouvons ainsi laisser la série de nos associations se développer sans fin, c'est donc parce que nous ne rencontrons d'obstacles nulle part, ni en nous dans la préoccupation de l'utilité, — qui d'ordinaire limite notre vision, ni hors de nous dans les choses, — qui, aperçues à travers le passé ou l'avenir,

1. Schopenhauer. *Le monde comme volonté et représentation* (t. I de la trad. Burdeau, p. 205). (Paris, F. Alcan.)

fournissent une matière plus docile à la libre fantaisie de notre imagination.

Quelque explication d'ailleurs que l'on donne de ce fait, du moins son existence ne saurait être mise en doute. Ne sent-on pas en effet toute la poésie qui se dégage par exemple de ces vers, où Lamartine évoque le souvenir d'une rencontre chère,

> Souviens-toi de l'heure bénie,
> Où les dieux de leur tendre main
> Te répandirent sur ma vie,
> Comme l'ombre sur le chemin...

de ceux-ci, où Sully-Prudhomme rêve de pouvoir dire un jour à la femme jadis aimée et dont l'âge aurait altéré la beauté,

> Je viens vous rapporter votre jeunesse blonde;
> Tout l'or de vos cheveux est resté dans mon cœur.
> Et voici vos quinze ans dans la trace profonde
> De mon premier amour patient et vainqueur,

de ceux-ci, où Leconte de Lisle songe à une morte, autrefois adorée, et qui, maintenant, repose au loin sous d'autres cieux,

> Maintenant sous le sable aride de nos grèves,
> Sous les chiendents, au bruit des mers,
> Tu reposes parmi les morts qui me sont chers,
> O charme de mes premiers rêves !

ou encore de tous ceux que voici, où le poète ressuscite le passé dans des visions fugitives ou bien met sous nos yeux le tableau riant ou sombre de l'avenir ?

> Je ne sais ; mais, ô chiens qui hurliez sur les plages,
> Après tant de soleils qui ne reviendront plus,
> J'entends toujours du fond de mon passé confus
> Le cri désespéré de vos douleurs sauvages !
>
> (Leconte de Lisle.)

Oh souvenir ! Oh forme horrible des collines !

(V. Hugo.)

Ils rêvent en marchant du pays délaissé,
Des forêts des figuiers où s'abrita leur race.

(Leconte de Lisle.)

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Des yeux sans nombre ont vu l'aurore....

(Sully-Prudhomme.)

Quand nous en irons-nous où vous êtes, colombes,
Où sont les enfants morts et les printemps enfuis ?

(V. Hugo.)

Les lilas au printemps seront toujours en fleurs.

(A. de Musset.)

Tu les feras pleurer, enfant belle et chérie,
Tous ces bambins, hommes futurs,
Qui plus tard suspendront leur jeune rêverie
Aux cils câlins de tes yeux purs.

(Sully-Prudhomme.)

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...

(Ronsard.)

Plus de nuits de printemps ni d'étoiles pour eux ;
Plus rien, hors la lueur des longs cierges funèbres,
Le soir où leurs enfants les étendront tous deux
Sur le lit, préparé pour nous dans les ténèbres.

(Jean Lahor.)

On voit donc que la poésie des choses dépend bien non seulement de la place de ces choses dans la réalité, mais encore de leur place dans notre souvenir et notre imagination. Aussi n'est-ce pas sans raison que Guyau[1] a pu dire : « Au fond, la poésie de l'art se ramène en partie à ce qu'on appelle la poésie du souvenir. » Si nous y faisons attention, nous verrons, en effet, que la plupart des vers qui nous paraissent les plus poétiques sont précisément

1. Guyau. *L'art au point de vue sociologique* (p. 94, Paris, F. Alcan).

ceux où le poète a enfermé ses souvenirs personnels ou bien ceux où nous introduisons les nôtres. Et il n'y a rien là qui doive nous étonner. Car dans le seul fait du souvenir nous trouvons réunis tous les caractères que notre analyse démêle avec une netteté de plus en plus grande dans l'émotion poétique, puisque nous y découvrons des associations à la fois désintéressées, nombreuses et indéfinies.

CHAPITRE II

LES PROCÉDÉS POÉTIQUES : LE MOT ET L'IMAGE.

L'évocation poétique, que les objets ont ainsi par eux-mêmes le pouvoir de susciter, est encore singulièrement favorisée par le langage. Grâce aux mots, en effet, se forment de nouvelles associations d'idées ou d'images. Car le mot n'éveille pas dans notre esprit l'image unique de l'objet qu'il désigne, ni la seule idée qu'il exprime ; mais tout un cortège d'images et d'idées secondaires très souvent accompagne cette image ou cette idée principale. De même que dans un son musical l'oreille perçoit, outre le son fondamental, plusieurs sons accessoires, de même dans un mot l'esprit peut découvrir par delà la représentation principale un certain nombre de représentations secondaires qui sont pour ainsi dire les « harmoniques » du mot. Ces associations, que les mots font naître en nous, sont de plusieurs sortes.

D'abord, remarquons-le, tout mot est général ; il désigne, en effet, un groupe indéfini d'objets individuels ; il peut donc évoquer une foule de représentations particulières, qui varient en chacun de nous avec la tournure spéciale de notre esprit et la diversité de notre expérience. Prononcez le mot « nuage » devant un poète ou un peintre, devant un paysan ou un habitant de la ville : il est certain que

chacun d'eux verra surgir en son esprit des représentations différentes. Le poète songera à tels nuages aux formes capricieuses, qu'il aperçut un jour montant lentement dans le ciel, comme un vol d'oiseaux géants qui voyageraient dans l'espace en route vers une autre planète : le peintre se représentera plutôt de grands nuages blancs, frangés d'or, qu'il contempla jadis par un beau coucher de soleil ; le paysan, lui, verra, j'en suis sûr, un gros nuage noir qui arrive menaçant du bout de l'horizon : et quant au citadin, qui n'a pas eu souvent l'occasion de regarder attentivement le ciel, il ne se figurera qu'une espèce de voile sombre qui, s'étendant sur la ville, obscurcit les maisons...

Et puis tout mot a son histoire ; il appartient à une famille, il possède une généalogie ; de plus, à ses souvenirs de famille s'ajoutent ses souvenirs personnels : car, avant de me servir dans l'occasion présente, il m'a servi dans des circonstances passées ; et non seulement je l'ai employé moi-même dans des situations diverses, mais encore je l'ai entendu prononcer par telle ou telle personne en tel ou tel lieu, ou bien je l'ai vu écrit quelque part dans un livre. Or de toutes ces combinaisons dans lesquelles il est précédemment entré, de toutes les situations auxquelles il s'est trouvé mêlé, de toutes les fréquentations qu'il a eues, le mot a retenu quelque chose : il traîne après lui tout un cortège de souvenirs, il a conservé comme un reflet des lieux où il a passé, il a gardé l'accent des personnes qui l'employèrent. Et c'est pourquoi souvent, sans que nous puissions bien clairement nous expliquer la chose, tel mot, lu ou entendu, soudain fait se dresser devant nous l'image d'une personne oubliée, déroule à nos yeux le tableau d'un lieu jadis connu, nous remet en mémoire toute une période de notre vie. Un soir vous êtes au théâtre en train de vous laisser bercer

par la voix d'une actrice aux sonorités pénétrantes; et voilà que tout à coup, sans trop savoir pourquoi, vos yeux se mouillent de larmes : il a suffi d'un mot prononcé avec une inflexion particulière pour ranimer en votre cœur le souvenir d'une femme autrefois aimée. Êtes-vous un méridional transplanté à Paris; et saisissez-vous au passage dans la rue un lambeau de phrase tout imprégné de l'accent du terroir? C'en est assez pour qu'aussitôt vous revoyiez un coin bleu du ciel natal. Et quand, devenu vieux, vous engagerez avec vos petits-fils de profondes conversations, tel mot sorti de leur bouche naïve plus d'une fois vous ramènera en imagination aux temps lointains de votre enfance.

Enfin n'oublions pas que les mots ont d'eux-mêmes une tendance à rappeler d'autres mots, soit pour avoir jadis frayé ensemble, soit simplement par suite de leurs ressemblances sonores. C'est ce pouvoir attractif des mots qui permet aux pédants farcis de grec et de latin d'égrener, aussi machinalement qu'une vieille dévote égrène son rosaire, le chapelet de leurs interminables citations ; et c'est encore lui qui est pour certains esprits bien doués la source de calembours inépuisables. Mais s'il est ainsi responsable des citations qui finissent vite par être comiques et des calembours qui assez tôt commencent à ne plus l'être, en revanche, il nous permet de soutenir parfois sans aucune fatigue des dialogues plus ou moins prolongés; et surtout il contribue à augmenter la puissance évocatrice des mots. En effet, tel mot d'un vers nous fait souvent songer à tel autre mot, auquel il se trouve associé ailleurs ou bien avec lequel il possède une vague analogie de son ; et c'est ainsi que de proche en proche le mot va réveillant dans notre esprit de multiples échos.

Déjà donc, comme on le voit, tantôt en raison de son élasticité propre, tantôt grâce à son pouvoir d'agglomérer autour de lui toutes sortes de souvenirs, tantôt en vertu de sa faculté d'attraction, le mot lui-même par lequel on désigne un objet enrichit cet objet d'un grand nombre d'idées ou d'images nouvelles. Mais ce qui contribue plus encore à élargir la vision de l'objet décrit par le poète, ce sont les figures auxquelles celui-ci a recours. Parmi ces figures, de langage ou de pensée, il y en a trois surtout qui jouent un grand rôle en poésie : la comparaison, la métaphore et le symbole. Dans la comparaison les deux termes, entre lesquels le poète établit un rapport, sont mis simplement en présence l'un à côté de l'autre ; dans la métaphore les deux termes comparés existent encore tous les deux, mais se pénètrent intimement ; dans le symbole, enfin, l'un des deux termes de la relation établie est masqué par l'autre, sans laisser cependant de pouvoir être aperçu par derrière. Mais, quelles qu'elles soient, toutes ces figures, comparaison, métaphore et symbole, ont toujours pour but de nous amener par des transpositions habiles, qui sont en même temps des agrandissements, à une impression unique, dans laquelle nous flottons pour ainsi dire à la limite indécise de deux mondes. Observons tour à tour comment chacune d'elles opère.

La comparaison consiste à évoquer en nous à propos d'un objet l'image d'un objet analogue. Les deux représentations, qui nous sont ainsi offertes, n'appartiennent pas en général au même ordre de choses. Le plus souvent, en effet, c'est un phénomène du monde moral que l'on compare avec un objet du monde matériel, ou réciproquement. Ainsi, dans les vers suivants, la trace que laisse la vie d'un homme est comparée au sillage vite effacé d'une barque :

Ainsi tout change, ainsi tout passe ;
Ainsi nous-mêmes nous passons
Hélas ! sans laisser plus de trace
Que cette barque où nous glissons
Sur cette mer où tout s'efface !

(Lamartine.)

Dans ceux-ci les souvenirs qui se réveillent sont comparés à des oiseaux qui chantent :

Les voilà ces buissons où toute ma jeunesse,
Comme un essaim d'oiseaux, chante au bruit de mes pas !

(A. de Musset.)

Et dans ceux que voici c'est au contraire un objet matériel qui se trouve comparé à un phénomène du monde moral :

L'océan devant lui se prolongeait, immense,
Comme l'espoir du juste aux portes du tombeau.

(V. Hugo.)

Monts sacrés, hauts comme l'exemple !...

(V. Hugo.)

Parfois aussi cependant le poète compare entre eux soit des objets matériels, soit des choses morales. Voici, par exemple, une comparaison entre les yeux des mourants qui se ferment et les astres qui disparaissent à l'horizon :

Et comme les astres penchants
Nous quittent, mais au ciel demeurent,
Ces prunelles ont leur couchant,
Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent.

(Sully-Prudhomme.)

ou encore entre la nuit qui vient et un linceul qui traîne :

Et comme un long linceul traînant à l'orient,
Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche.

(Baudelaire.)

ou bien, enfin, entre l'oubli et la mort :

Qu'est-ce donc qu'oublier si ce n'est pas mourir ?

(A. de Musset.)

Mais, que les termes de la comparaison soient concrets ou abstraits, peu importe ; le travail qui s'accomplit dans notre esprit quand nous percevons une comparaison, s'accomplit toujours de la même façon que voici. Nous saisissons d'abord l'un après l'autre les deux termes comparés. Puis, après avoir perçu successivement les deux objets mis en rapport, nous nous transportons tour à tour du second au premier et du premier au second. Du rapprochement des deux objets comparés alors peu à peu se dégage un sentiment vague ou une vision confuse des ressemblances qui existent entre l'un et l'autre. Et c'est justement dans cette représentation dernière, toujours flottante et comme inachevée, que réside, croyons-nous, la poésie de la comparaison.

La métaphore, qui n'est en somme qu'une comparaison abrégée, agit sur notre esprit à peu près de la même façon que cette dernière. Comme la comparaison, en effet, la métaphore comprend deux termes, l'un matériel et l'autre moral, ou tous deux matériels ou tous deux moraux, — mais qui toujours se pénètrent l'un l'autre intimement. Voici quelques exemples des divers types de métaphore :

1° Métaphores qui matérialisent un sentiment ou un fait moral :

> Et dans les cieux ouvrant ses ailes triomphales
> La blanche ascension des sereines vertus...
>
> (Leconte de Lisle.)
>
> Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages,
> Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
> Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
> Jeter l'ancre un seul jour ?
>
> (Lamartine.)
>
> ... et leurs pensées
> Se croisent dans la nuit, divins oiseaux du cœur.
>
> (V. Hugo.)

Sur les ailes du temps la tristesse s'envole.
(La Fontaine.)

2° Métaphores qui spiritualisent ou personnifient une chose matérielle :

Cette longue chanson qui tombe des fontaines...
(V. Hugo.)

Une larme a son prix : c'est la sœur du sourire.
(A. de Musset.)

Le sinistre océan jette son noir sanglot.
(V. Hugo.)

Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.
(V. Hugo.)

Et voici qu'à travers la grande forêt brune,
Qu'emplit la rêverie immense de la lune...
(V. Hugo.)

3° Métaphores qui combinent entre elles des choses matérielles, en transposant,

a) Soit des images de même ordre, visuelles par exemple:

Le beau pommier, trop fier de ses fleurs étoilées,
Neige odorante du printemps...
(V. Hugo.)

Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;
Le croissant fin et clair, parmi ces fleurs de l'ombre,
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,
Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait en s'en allant négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.
(V. Hugo.)

b) Soit des images d'ordre différent, comme des images auditives avec des images visuelles par exemple :

Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle
Que l'on croit voir, vêtue en danseuse espagnole,
Apparaître soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte dans l'air...
(V. Hugo.)

La mélodie encor quelques instants se traine
Sous les arbres bleuis par la lune sereine...
(V. Hugo)

4° Métaphores qui combinent entre elles des choses morales :

Lugubre intimité du mal et de l'abîme.
(V. Hugo.)

Avec l'avidité morne du désespoir...
(V. Hugo.)

L'énigme a peur du mot...
(V. Hugo.)

La métaphore sous ses différentes formes a, comme la comparaison, toujours pour résultat de faire que du rapprochement des deux objets mis en rapport se dégage une représentation un peu confuse des ressemblances de l'un et de l'autre. Mais dans la métaphore le sentiment ou la vision des ressemblances qui existent entre les deux objets apparaît plus vite que dans la comparaison, parce que le rapprochement des deux objets est ici plus étroit et que pour ainsi dire leur fusion est déjà commencée dans l'expression métaphorique elle-même. Le travail de l'esprit dans la comparaison comprend trois opérations distinctes : 1° deux termes sont donnés séparément ; 2° les deux termes sont rapprochés l'un de l'autre et tendent à se mêler ; 3° les deux termes finissent par se perdre dans une représentation dernière plus générale et plus vague. Or de ces trois opérations la première est supprimée dans la métaphore ; et c'est en quoi la métaphore diffère de la comparaison. Mais l'une et l'autre figures nous acheminent à une impression finale un peu flottante et indéfinie, dans laquelle notre âme en quelque sorte se plonge et s'oublie. La métaphore, a-t-on pu dire [1] avec raison, — et ceci est

1. Lanson. *Conseils sur l'art d'écrire* (Hachette, p. 202).

également vrai de la comparaison —, « ouvre à notre imagination une porte sur des espaces illimités dont elle visitera ce qu'elle voudra, selon son humeur paresseuse ou vagabonde ». C'est en cette échappée plus ou moins large, ainsi ouverte devant nous par la métaphore et la comparaison, que consiste la poésie de ces deux figures.

Quant au symbole, qui à vrai dire est plutôt une figure de pensée qu'une figure de style, il diffère tout d'abord de la comparaison et de la métaphore par le développement plus étendu qu'il comporte. Une comparaison en effet comprend au plus quelques vers, et la métaphore est enfermée le plus souvent en un vers unique; le symbole au contraire embrasse parfois un poème entier. Mais ce qui distingue surtout le symbole de la comparaison et de la métaphore, c'est que des deux termes, qui forment ordinairement une figure, un seul est ici visible. Et, chose curieuse, celui qui manque est le plus important. Toute figure de style ou de pensée a pour ainsi dire un centre. Ce centre, c'est l'objet même qu'on veut éclairer et comme illustrer à l'aide d'autres représentations. Or dans le symbole l'objet, qu'il s'agit de rendre plus saisissant, est recouvert par les images auxquelles le poète a eu recours; et c'est au lecteur d'écarter en quelque sorte ces images pour apercevoir derrière elles l'objet qui se dérobe.

Mais ce second caractère ne suffit pas plus que le premier à définir le symbole. La pièce de vers de Mme Deshoulières, qui a pour titre « Les brebis », ou celle de Barbier, intitulée « La cavale », ne sont pas des symboles mais des allégories, c'est-à-dire des comparaisons dont le second terme est seul exprimé : ici ce sont ses filles, protégées par le roi, que Mme Deshoulières assimile à un troupeau conduit par un berger vigilant; et là c'est la France elle-même, longtemps

courbée sous le joug de Napoléon et à la fin se redressant, que Barbier identifie avec une cavale d'abord docile puis rebelle. Cependant, à y regarder de près, on s'aperçoit que dans ces deux allégories la comparaison, implicitement faite, se prolonge à travers deux pièces assez longues, et que le terme inexprimé de cette comparaison est justement l'objet qu'il s'agissait d'illustrer à l'aide d'autres images. Une chose malgré tout distingue profondément l'allégorie du symbole, c'est le caractère individuel de la première de ces figures et le caractère général de la seconde. Sans doute l'image symbolique est, comme l'image allégorique, une image particulière. Mais, tandis que l'allégorie nous fait songer à un objet unique, le symbole au contraire est à nos yeux représentatif d'un groupe indéfini d'objets.

D'ailleurs gardons-nous bien de croire que l'image individuelle, dont est formé le symbole, nous est simplement présentée comme le type d'un genre. Car dans ce cas il faudrait appeler symboles les portraits, toujours généraux par quelque endroit, que les auteurs comiques ont coutume de tracer. Cependant il est clair que Molière, en nous offrant dans le personnage d'Harpagon le type de l'avare ou dans celui de Célimène le type de la coquette, ne crée pas des symboles, mais se borne à généraliser. C'est qu'en vérité le symbole est bien autre chose qu'une simple généralisation : il consiste à représenter à l'aide d'un objet ou d'un être particulier, non pas le genre prochain auquel appartient cet objet ou cet être, mais un genre plus éloigné. Ainsi, dans son poème de Moïse, A. de Vigny représente en la personne du vieux prophète d'Israël non pas tous les prophètes juifs, mais tous les hommes de génie, profanes ou sacrés, que leur supériorité intellectuelle ou morale condamne à la solitude ; dans le loup, qui meurt sans

se plaindre, il nous fait voir tous les hommes énergiques qui savent se résigner à la souffrance inévitable ; et dans la Bouteille, que lance à la mer le capitaine d'un vaisseau sur le point de sombrer, il nous montre l'Idée, qui, jetée elle aussi dans l'Océan, dans l'Océan des multitudes, par le geste auguste d'un penseur, y poursuit sa marche silencieuse à travers les écueils secrets et malgré les remous profonds jusqu'au terme assuré mais lontain du voyage.

Comment arrivons-nous à interpréter le symbole, c'est-à-dire à apercevoir derrière les images particulières, seules offertes à nos yeux, les objets généraux que ces images recouvrent? C'est d'abord, nous semble-t-il, grâce à certaines indications que le poète — le poète du moins qui veut être compris — a soin de nous donner. Ainsi, dans tous ses poèmes symboliques, A. de Vigny a la précaution de faire surgir, au milieu ou à la fin des développements particuliers qui retiennent notre attention sur des objets précis, quelques vers généraux qui nous font soudain pénétrer le sens du symbole en ouvrant devant nous de larges perspectives :

> Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.
>
> J'aime la majesté des souffrances humaines.
>
> Et plus ou moins la femme est toujours Dalila.
>
> Quel est cet élixir? Pêcheur, c'est la science...
>
> Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.
>
> Tout homme a vu le mur qui borne son esprit.

Chacun de ces vers est comme une toile de fond, qui subitement s'abaisse par derrière l'objet mis en scène et tout à coup nous fait entrevoir des arrière-plans indéfinis.

Mais ce n'est pas seulement par ces vers aux vastes

échappées que Vigny nous invite à passer de la vision des images particulières aux représentations générales, c'est encore par le choix même du cas particulier qu'il met sous nos yeux. Comme il est facile en effet de le montrer par un examen rapide de quelques poésies de Vigny, c'est toujours un cas privilégié que choisit ce poète. Veut-il par exemple nous apitoyer sur le sort douloureux des hommes de génie, que leur propre supériorité condamne à l'isolement? Il prendra le personnage de Moïse, grandi de tout ce que son éloignement dans le passé et son caractère sacré ajoutent à sa figure surhumaine, et il nous le montrera envahi par la tristesse. Alors de Moïse notre pitié redescendra vers tous les hommes supérieurs, qui connaissent aussi les souffrances de la solitude et qui n'ont même pas pour tenir tête à ces maux la force de résistance du prophète hébreu. Vigny veut-il nous faire mesurer l'indifférence de Dieu à l'égard des hommes? Il nous le représentera abandonnant celui-là justement qu'il devait chérir entre tous, son fils Jésus. Et nous, avec anxiété nous nous demanderons quel souci peut alors avoir Dieu du reste de ses créatures. Ce n'est pas toujours d'ailleurs une histoire extraordinaire que choisira Vigny ; une aventure très simple lui permet quelquefois par sa simplicité même de produire l'effet qu'il recherche. Ainsi, pour nous inviter à la résignation devant la douleur, il nous peint un loup qui meurt sans pousser un cri. Alors nous en venons à penser qu'au degré de courage, où un simple loup a pu s'élever, l'homme à plus forte raison doit pouvoir parvenir. C'est donc, comme on le voit, tantôt par un appauvrissement, tantôt par un enrichissement progressif de la donnée du poème que Vigny nous fait ou bien descendre du cas extraordinaire qu'il nous présente aux cas analogues plus

simples, ou bien au contraire monter du cas vulgaire qu'il a choisi aux cas semblables plus compliqués. Pour nous montrer dans quel abîme de souffrance les hommes sont plongés, il offre à nos regards le spectacle des malheurs, qui frappent ceux-là mêmes que leur caractère et leur condition paraissaient mettre le plus à l'abri de leurs coups. Et pour nous donner un exemple du courage dont nous devons faire preuve durant notre vie, il nous peint dans une attitude héroïque des êtres que la faiblesse de leur nature ne semblait pas prédisposer à de pareils élans d'énergie virile.

Voilà comment un symbole est interprété, soit grâce à quelques vers explicites qui en donnent pour ainsi dire la clef, soit par le choix même du cas particulier que le poète met sous nos yeux. Et ce symbole, une fois compris, a toujours pour résultat d'élargir indéfiniment la vision de l'objet particulier que le poète décrit, en l'amenant peu à peu à coïncider avec une représentation plus générale, dans laquelle il finit par se perdre. Or c'est précisément dans cette représentation aux contours mal limités et par suite toujours un peu flottante que réside la poésie du symbole. Nous comprenons donc maintenant, après avoir étudié le caractère poétique de la comparaison, de la métaphore et du symbole, comment à l'aide de procédés littéraires un poète peut ajouter encore à la poésie naturelle des choses.

CHAPITRE III

La nature poétique de l'ame.

La poésie naturelle des choses aura beau être accrue par l'expression imagée dont le poète les revêt, elle agira seulement sur les âmes bien disposées. Il y a des âmes, en effet, qui par impuissance ou par mauvais vouloir refusent de s'ouvrir à la poésie, et d'autres au contraire qui volontiers l'accueillent et lui font fête. Il nous faut donc expliquer à quoi tient la nature poétique d'une âme. Elle tient, croyons-nous, à sa richesse et à son désintéressement.

Une âme riche est une âme qui, au cours varié de sa vie et grâce à un exercice incessant de ses plus nobles facultés, a su accumuler en elle un véritable trésor de sentiments, de pensées et d'images. La richesse d'une âme suppose donc la possession et la mise en valeur de facultés puissantes. S'il est vrai, en effet, comme semblent l'établir nos analyses précédentes, que la poésie consiste dans des associations d'images et d'idées, on comprend aisément que ces associations seront d'autant plus nombreuses et étendues que, d'une part, nous aurons amassé dans notre mémoire une plus grande provision de souvenirs divers et que, d'autre part, nous posséderons une intelligence plus vive, une sensibilité plus délicate et une imagination plus ample.

Mais il ne suffit pas de porter en soi tout un monde de souvenirs prêts à se réveiller au premier appel, ni d'avoir

un ensemble de facultés brillantes capables de favoriser l'association de ces souvenirs : encore faut-il que ces souvenirs nous consentions à les laisser librement remonter au grand jour de notre conscience ! Comme l'a si profondément fait remarquer M. Bergson [1], nous laissons d'ordinaire surgir du fond de notre mémoire, où tous nos souvenirs reposent, ceux-là seuls parmi eux que nous croyons pouvoir utiliser dans la situation présente ; les autres, s'ils tentent de repasser le seuil de notre conscience, en sont impitoyablement empêchés. Ainsi le veulent les nécessités de notre existence tout entière orientée vers l'action ! Nous ne laissons nos souvenirs reparaître en foule au gré de nos caprices que dans les moments où, rêveurs désintéressés, nous cessons, suivant l'expression de ce philosophe, d'être « attentifs à la vie ». Or c'est précisément, selon nous, dans sa disposition à prendre cette attitude détachée, — non moins que dans la richesse de ses souvenirs et la puissance de ses facultés —, que consiste la nature poétique de l'âme.

Si tels sont bien là les deux éléments qui constituent la nature poétique de l'âme, il n'y a pas lieu de s'étonner que le sentiment poétique ne soit pas également accessible à tous les hommes, et que le goût de chacun d'eux pour la poésie puisse varier avec l'âge, le sexe et la profession. Peuvent-ils, par exemple, avoir une âme riche, ces prétendus petits gentilshommes, dont la vie se passe uniquement à pratiquer les sports ou bien à fréquenter les cercles, et dont le cœur est aussi sec que la tête est vide ? Et comment auraient-ils une âme détachée des intérêts matériels, ce spéculateur affairé toujours à l'affût de quelque coup de Bourse et ce bourgeois jovial qui tranquillement digère à

1. Bergson. *Matière et mémoire*, p. 166. (Paris, F. Alcan, 1896).

la terrasse d'un café ? Il est naturel, au contraire, que celui-là sente en lui se lever parfois comme un vol tourbillonnant de souvenirs et de rêves poétiques, qui a su employer le meilleur de son temps à l'enrichissement de son âme et toujours se préserver des préoccupations égoïstes : il est des heures où dans son cœur tout chante à l'unisson de l'univers ; et si vaste est alors sa compréhension des choses que sa pensée semble s'être élargie jusqu'à contenir le monde !

Des deux conditions, qui concourent à créer l'état poétique des âmes, la première est d'ailleurs, nous semble-t-il, moins nécessaire que la seconde : une âme pauvre, pourvu qu'elle soit détachée des soucis matériels, peut avoir des aspirations poétiques. L'ouvrière, qui le soir au sortir de l'atelier s'arrête au coin des rues pour écouter la romance plaintive que chante un mendiant, ou qui rentrée chez elle se hâte d'aller voir le pot de fleurs de sa fenêtre ou la cage de son oiseau, que cherche-t-elle autre chose qu'une émotion poétique, qui rafraîchira son âme desséchée par le travail du jour et la fera se redresser joyeuse, comme sous la rosée salutaire se relève et reverdit l'herbe altérée et languissante ? Il nous arrive quelquefois de sourire de la sentimentalité un peu naïve des humbles filles du peuple ; elle est pourtant très respectable ; car elle exprime au fond le besoin de poésie, qui naît dans une âme désintéressée et qui par suite de la pauvreté de l'esprit ne trouve pour se satisfaire qu'une matière commune et peu variée.

Si d'une part il est bien vrai, comme nous venons de le dire, que le détachement de l'âme suffit, à défaut de richesse, à nous donner le goût de la poésie, et si d'autre part l'expérience nous montre que toutes les âmes, les plus simples même et les plus grossières, connaissent, au moins dans la saison de la jeunesse, des heures de pur désintéressement,

on s'explique alors comment la poésie, qui en fait n'est pas également accessible à chacun, soit en principe à la portée de tous, et l'on comprend pourquoi l'on a pu prétendre qu'il se trouve

> ... chez les trois quarts des hommes
> Un poète mort jeune, à qui l'homme survit[1].

Ainsi la faculté poétique, — et par là nous désignons bien entendu la faculté de goûter la poésie et non pas celle de composer des vers —, est presque universellement dispensée aux hommes. Ce sont les nécessités de l'existence, qui de bonne heure tarissent chez la plupart d'entre eux cette source vive de poésie. Combien de jeunes gens, vers la seizième année, s'essaient plus ou moins gauchement à célébrer en vers la nature et l'amour ! Mais plus tard, devenus de pratiques commerçants ou de prosaïques fonctionnaires, on les voit s'excuser d'avoir commis ce « péché de

1. Ces vers sont de Musset et non de Sainte-Beuve, à qui parfois on les attribue. Ce qui est vrai, c'est qu'ils sont la transcription presque littérale d'une phrase de Sainte-Beuve. Celui-ci, en effet, avait écrit dans un article sur Millevoye (1er juin 1837) le passage suivant : « En nous tous, pour peu que nous soyons poètes, et si nous ne le sommes pourtant pas décidément, il existe ou il a existé une certaine fleur de sentiments, de désirs, une certaine rêverie première, qui bientôt s'en va dans les travaux prosaïques, et qui expire dans l'occupation de la vie. Il se trouve, en un mot, chez les trois quarts des hommes comme un poète qui meurt jeune, tandis que l'homme survit. » C'est à l'occasion de cet article et à propos de ce passage que Musset adressa le lendemain même (2 juin 1837) à Sainte-Beuve les vers que voici :

> Ami, tu l'as bien dit, en nous tant que nous sommes,
> Il existe souvent une certaine fleur
> Qui s'en va dans la vie et s'effeuille du cœur.
> Il se trouve, en un mot, chez les trois quarts des hommes,
> Un poète mort jeune, à qui l'homme survit.
> Tu l'as bien dit, ami, mais tu l'as trop bien dit.
>
> Tu ne prenais pas garde en traçant ta pensée
> Que ta plume en faisait un vers harmonieux,
> Et que tu blasphémais dans la langue des dieux.
> Relis-toi ; je te rends à ta muse offensée ;
> Et souviens-toi qu'en nous il existe souvent
> Un poète endormi, toujours jeune et vivant.

L'article de Sainte-Beuve a été inséré dans les Portraits Littéraires ; et les vers de Musset se trouvent dans ses Œuvres Complètes (Éd. Charpentier, p. 104).

jeunesse ». Comme si dans notre monde, où l'intérêt règne en maître, il fallait se faire pardonner toute aspiration généreuse, tout effort désintéressé !... Voilà comment « chez les trois quarts des hommes » la poésie n'est qu'une fleur printanière bientôt fanée : celui-là seul arrive à sauver en lui le poète, qui sait presque indéfiniment prolonger en son cœur la jeunesse.

Ainsi donc, en tenant compte, dans la formation du sentiment poétique, de la part qui revient à la personne même qui l'éprouve, on n'a pas de peine à s'expliquer la variété et la variabilité de ce sentiment parmi les hommes. En ce qui concerne en particulier la poésie que procurent les vers, il convient d'ailleurs de faire une distinction entre celle qui naît de la seule sonorité des mots et celle qui se dégage de leur contenu même. La première, en effet, a comme une tendance à s'imposer à notre esprit ; c'est surtout la seconde, de beaucoup la plus importante du reste, qui pour agir sur nous a besoin de notre aide et en quelque sorte de notre consentement. A. de Musset a donc eu raison de dire[1] : « Dans tout vers remarquable d'un vrai poète il y a deux ou trois fois plus qu'il n'est dit ; c'est au lecteur à suppléer le reste selon ses idées, sa force, ses goûts. » Le vers donne pour ainsi dire l'impulsion : il dépend de nous que le mouvement imprimé se poursuive ! Et dès lors on comprend que les mêmes vers, selon la part de collaboration active des lecteurs ou des auditeurs, éveillent en eux des sentiments poétiques variables : « Une poésie, a dit Gœthe[2], éveille en nous des émotions personnelles, et ces émotions sont différentes dans chaque lecteur suivant sa nature et ses facultés. »

1. A. de Musset. *Œuvres posthumes (Le poète et le prosateur)* (Édition Charpentier, p. 149-150).

2. Gœthe. *Conversations avec Eckermann* (t. I, p. 369).

DEUXIÈME PARTIE

DÉFINITION ET EXPLICATION DU SENTIMENT POÉTIQUE EN POÉSIE

CHAPITRE I

Définition du sentiment poétique ; ses principaux caractères.

Dans les pages qui précèdent nous nous sommes efforcé de montrer comment en poésie l'émotion poétique se dégage à la fois de la forme extérieure des mots et de leur contenu. Il nous faut maintenant essayer de définir ce sentiment poétique et tâcher d'expliquer à quoi tient le plaisir qui s'y attache.

Des analyses, que nous venons d'entreprendre pour saisir jusqu'aux traces les plus fugitives de l'émotion poétique, il ressort avec évidence que de toutes nos facultés celle qui entre principalement en jeu dans cette émotion est la faculté d'associations. Partout, en effet, où nous avons constaté l'existence d'un sentiment poétique, nous avons aperçu des séries commençantes ou prolongées d'images et d'idées qui s'enchaînent. Mais ce n'est là qu'un premier caractère encore bien vague du sentiment poétique. Car, en admettant que toute poésie réside dans des associations, il faut expliquer du moins pourquoi toute association n'est

pas poétique. Voici que, par exemple, l'horloge qui sonne me rappelle qu'à l'instant je dois sortir : pareille association n'est pourtant en aucune manière de nature poétique. C'est qu'en effet, pour être poétique, une association a besoin d'être désintéressée. Nous retrouvons là ce caractère général que la plupart des esthéticiens, depuis Kant et Schiller, Schopenhauer et Spencer, s'accordent à reconnaître dans tout sentiment esthétique. Mais l'émotion poétique n'est pas de la sorte assez nettement définie. Supposons que la vue de mon encrier éveille en moi la pensée de l'encre qu'il contient : c'est là une association qui n'est pas utilitaire et qui pourtant n'a rien encore de poétique. Notre définition a donc besoin d'être complétée. Pour être poétique, une association doit être, croyons-nous, non seulement désintéressée mais encore *indéfinie*. C'est là qu'est, à nos yeux, le trait caractéristique de l'émotion poétique. Une association d'idées ou d'images nous procure une impression de poésie, quand les termes qui la composent vont s'enchaînant sans fin les uns aux autres, de telle façon que notre esprit, au lieu de s'arrêter en dernier lieu sur une représentation précise, se perd tout au contraire dans le sentiment vague que l'association pourrait se prolonger encore et que par suite elle demeure inachevée. Nous pourrions reprendre les deux exemples cités plus haut de l'horloge et de l'encrier, et montrer comment ces deux objets sont susceptibles de devenir à l'occasion le point de départ d'associations poétiques. Il nous suffit d'oublier pour un instant les nécessités pressantes de l'action et de laisser notre pensée se poser au hasard sur les choses et voltiger de l'une à l'autre. Alors, entendant l'horloge voisine qui sonne ou bien apercevant sur notre table de travail un encrier béant, nous laisserons se dérou-

ler sans fin la série de nos associations ; et nous nous attarderons à songer soit à l'horloge, qui avec son impitoyable régularité scande indifféremment pour les hommes des heures brèves d'activité dévorante et d'amour éblouissant ou bien des heures lentes d'ennui morne, de tristesse lourde et d'éternité vide, soit à l'encrier impassible, d'où s'échappent encore humides les feuilles multicolores, où celui-ci versa en flots brûlants sa haine passagère ou son amour fugitif, où celui-là fixa dans une espérance immortelle ses calculs de savant ou ses rêveries de poète.

Nous croyons donc être en droit de donner du sentiment poétique la définition que voici [1] : « Le sentiment poétique consiste dans l'impression que nous laissent des séries d'associations, qui, s'éveillant dans notre esprit délivré de toute inquiétude pratique, y demeurent pour ainsi dire ouvertes ». Quant aux degrés très nombreux, qu'il est facile de distinguer dans le sentiment poétique, ils nous paraissent mesurés à la fois d'après le nombre et l'étendue de ces associations désintéressées et d'après la conscience plus ou moins claire que nous prenons de leur caractère indéfini. Le sentiment poétique le plus parfait est celui qui naîtrait à la lecture ou à l'audition de vers, dont tous les éléments constitutifs serviraient de points de départ à des associations multiples et prolongées, et dans une âme, qui aurait une conscience très nette de la tendance de ces associations à se développer sans fin.

A la lumière de la définition, que nous venons de proposer, toutes les particularités du sentiment poétique nous semblent s'éclairer.

Nous comprenons d'abord pourquoi l'émotion poétique

1. C'est la définition que j'avais déjà donnée dans la Grande Encyclopédie (article *Poésie*, décembre 1899).

se prête si malaisément à l'application de la théorie de Lange et de William James sur l'émotion[1]. Pour ces deux psychologues, en effet, le phénomène de l'émotion se décompose en trois éléments : 1°) la représentation d'une idée ou d'une image ; 2°) des mouvements organiques par lesquels cette représentation retentit dans le corps ; 3°) la conscience que nous prenons de ces mouvements dans les sensations qui en résultent. Or on a beau creuser l'émotion poétique, on n'arrive pas à toucher le fondement physiologique, qui, d'après ces psychologues, sert de base à toute émotion. Et la raison en est que l'émotion poétique, consistant dans des séries indéfinies d'associations, se ramène plutôt à un mouvement général de l'esprit qu'à des mouvements particuliers du corps, et que de toutes les émotions esthétiques elle est en somme la plus intellectuelle.

Étant ainsi de toutes les émotions esthétiques la plus dépouillée de sensations et la plus imprégnée d'intelligence, l'émotion poétique est naturellement la moins réfractaire à l'analyse. Nous voyons en effet que les mots ont toujours de la peine à exprimer ce qu'il y a de véritablement propre dans une sensation ; et c'est même pour cette raison que les critiques d'art par exemple ont une tendance irrésistible à négliger le plus souvent le côté pictural de la peinture pour s'en tenir au côté purement littéraire, c'est-à-dire à l'élément expressif ou poétique des tableaux. Au contraire, l'émotion poétique, celle en particulier que fait naître le contenu des vers et non leur seule forme, peut beaucoup plus facilement être analysée au moyen du langage. Et

1. Voir au sujet de cette théorie les ouvrages suivants :
William James. *La théorie de l'émotion* (trad Dumas. Paris, F. Alcan, 1903).
Lange. *Les émotions* (trad. Dumas. Paris, F. Alcan).
Ribot. *Psychologie des sentiments* (Paris, F. Alcan).
Rauh. *De la méthode dans la psychologie des sentiments* (Paris, F. Alcan).

nous devons nous en réjouir ; car, à la différence de la beauté qui s'impose en général même aux esprits rebelles, la poésie, plus timide et plus fière, se contente de se proposer aux âmes accueillantes. Aussi beaucoup de gens risqueraient-ils de demeurer à tout jamais sourds à la poésie, si des personnes plus capables de vibrer au contact de l'œuvre poétique, ne leur venaient communiquer leurs propres émotions, jouant pour ainsi dire auprès d'eux le rôle d'un résonnateur, qui renforce et fait ainsi percevoir aux oreilles les moins délicates toutes les notes harmoniques.

Nous nous expliquons maintenant aussi que cette émotion poétique, prenant son point de départ dans une occasion extérieure et tirant ensuite son développement de la matière même de l'esprit, ne soit jamais donnée tout entière du premier coup, mais qu'elle ait besoin d'un certain temps pour arriver en quelque sorte à se dérouler complètement. La beauté, elle, est saisie dès le premier instant où l'on est mis en sa présence. Sans doute l'attention, lorsqu'elle se fixe sur l'objet qui est beau, enrichit notre impression en nous amenant peu à peu à découvrir des détails d'abord inaperçus. Cependant, n'est-il pas vrai qu'en face d'une belle statue ou d'une belle femme nous n'avons pas besoin de réflexion pour être frappés de leur beauté ? Mais, au contraire, quand, par exemple, nous revoyons après une absence très longue les lieux où s'est écoulée notre enfance, et qui de loin dans notre souvenir semblaient empreints d'un charme poétique, nous sommes étonnés de ne pas éprouver sur-le-champ un plaisir qui réponde à notre attente. C'est que dans l'éloignement les associations poétiques pouvaient librement se déployer, tandis qu'elles ne sauraient tenir toutes dans le premier instant, où nous nous retrouvons en présence des choses depuis longtemps abandonnées.

De plus nous comprenons qu'étant faite d'associations inachevées l'émotion poétique puisse s'accommoder d'un certain vague et même en quelque mesure en vivre. Sur ce point d'ailleurs il convient de dissiper toute équivoque. Ce qui est vague en poésie, selon nous, c'est l'émotion proprement dite qu'elle nous procure ; mais nous laissons aux mauvais poètes et à leurs maladroits défenseurs l'erreur de croire et de prétendre que les objets décrits par les poètes ont le devoir d'être sans précision et les procédés littéraires dont ils usent le droit de n'avoir aucune rigueur. Tout au contraire l'expérience nous montre que, si l'émotion poétique en elle-même est vague, il faut du moins, pour qu'elle puisse naître, que les objets, qui doivent servir de points de départ aux associations, et les procédés littéraires, qui doivent favoriser l'éveil et le développement de ces associations, soient aussi précis et rigoureux que possible. Sans quoi nous constatons que ces associations ne peuvent prendre leur essor, faute justement d'un point d'appui solide et ferme.

Enfin, — pour achever de rendre compte des particularités essentielles du sentiment poétique —, ce sentiment étant attaché très souvent à la vision des choses disparues et s'accompagnant alors tout naturellement de la pensée mélancolique de la fuite du temps et de l'écoulement de notre vie, il n'y a pas lieu de s'étonner si pour ainsi dire un voile de tristesse parfois le recouvre. En vérité même le sentiment poétique n'a pas besoin, pour se colorer de cette teinte sombre, de prendre son point de départ dans la vision du passé révolu : nous plongeant toujours en un état de rêverie, qui nous détourne de l'activité joyeuse et sans cesse nous fait mesurer l'écart de l'idéal et du réel, il se trouve nécessairement tout imprégné de tristesse. Et,

d'autre part, comme il est dans bien des cas étroitement lié à la notion de la réalité invisible que l'âme humaine pressent ou de l'idéal inaccessible auquel elle aspire, nous comprenons aussi pourquoi on le confond tantôt avec le sentiment du réel [1], tantôt avec celui de l'idéal [2].

De la définition que nous venons de donner du sentiment poétique et de l'énumération des principaux caractères de ce sentiment, il est aisé de conclure qu'à la différence de la beauté, la poésie doit se trouver uniquement en nous. Supposons en effet l'homme disparu de la terre : il subsistera des arrangements symétriques de lignes et des combinaisons rythmiques de sons, où — pour parler un langage plus scientifique — un principe d'ordre et d'unité continuera de régler le jeu des vibrations moléculaires, qui correspondent à la perception des lignes symétriques et des sons cadencés ; et la beauté par conséquent ne cessera pas d'exister dans la nature, alors même qu'elle ne sera plus perçue. Mais avec l'homme disparaîtrait la poésie tout entière ; car les associations, qui constituent à elles seules la poésie, ont besoin d'une âme humaine pour naître et se développer. Et par suite à propos de la poésie ne se pose pas, comme à propos de la beauté, la question des rap-

1. Sully-Prudhomme. *Testament poétique*, p. 254 :
« Le rêve dont je parle (le rêve qu'est la poésie)... consiste avant tout pour l'âme à sentir s'enfoncer dans l'infini toutes les racines de la vie humaine jusqu'à ses fondements mystérieux. La matière propre de la poésie n'est pas l'irréel, mais l'insaisissable ; les sources n'en résident pas à la surface éclatante du monde, mais bien dans le principe inaccessible d'où rayonne l'activité universelle. »

2. Sully-Prudhomme. *Testament poétique*, p. 174-175 :
« L'homme institué par la nature et sacré par les conquêtes de son intelligence et de son bras roi de la planète, après avoir longtemps courbé son front sur la glèbe, le redresse. Debout, parvenu aux confins extrêmes de la vie terrestre et de quelque autre vie supérieure, il emploie spontanément son génie méditatif à concevoir cette vie. Hélas ! il n'y réussit pas, mais du moins il l'imagine et la rêve. Ce rêve par lequel il y aspire est proprement l'essence de la poésie et sa raison d'être. »

ports de la nature et de l'art. S'il existe en effet une beauté de l'univers indépendante de la beauté de l'art, il n'y a pas de poésie dans le monde, sinon celle que nous y introduisons nous-mêmes.

Ce n'est pas à dire toutefois que l'homme aurait pu créer la poésie en l'absence de toutes choses. La poésie n'est sans doute pas dans les objets ; mais ceux-ci du moins favorisent la création poétique de l'homme. Ce qui rend possible avant tout l'existence de la poésie, c'est évidemment la faculté humaine de l'association ; mais parmi ces associations, s'il en est qui sont le produit du pur caprice de l'homme, du libre jeu de son intelligence et de la fantaisie de son imagination, il en est aussi, nous l'avons vu, qui sont en quelque sorte fondées sur l'enchaînement réel des phénomènes entre eux. Et c'est ainsi que la poésie, tout en étant une création proprement humaine, nous découvre dans la nature un principe universel de solidarité, de même que la beauté nous y avait déjà fait apercevoir un principe rationnel d'ordre et d'unité.

Le sentiment poétique, dont nous avons parlé jusqu'à présent, est le sentiment poétique que nous procurent les vers. Peut-être cependant n'est-il pas inutile de rappeler ici, comme au début même de notre étude, que la littérature n'est pas le seul art qui puisse nous donner des émotions poétiques. Sans parler en effet de la musique, — dont les sons, étant capables par leur intensité, leur hauteur, leurs intervalles, leur durée, leur timbre et leur allure d'imiter aussi bien les bruits divers de la nature extérieure que les accents variés de la parole humaine et de reproduire jusqu'aux mouvements les plus intimes de l'âme, ont par là le pouvoir d'éveiller en nous des associations poétiques —, il n'est pas difficile de montrer que de la peinture également

et même de la sculpture une certaine poésie se dégage.

Les différentes couleurs des tableaux peuvent déjà par elles-mêmes susciter en nous des sentiments de nature poétique. C'est ainsi, comme il est facile de le constater, qu'en général le rouge nous suggère des idées violentes, le bleu des idées sereines, le noir des idées sombres, le jaune des idées de splendeur, le blanc des idées de pureté et le vert des idées de calme et d'apaisement. Le rapport, qui s'établit de la sorte entre certaines couleurs et certaines pensées, paraît avoir une double origine. Telle ou telle couleur peut d'abord, en effet, nous rappeler l'image de certains objets, auxquels cette couleur semble associée, ou bien le souvenir des impressions que ces objets ont faites sur notre sensibilité. Le rouge nous fait songer plus ou moins vaguement à des visages en colère, aux lèvres sensuelles ou au sang répandu ; le noir nous fait penser à des habits de deuil, aux ténèbres de la nuit ; le bleu évoque en nous le spectacle des cieux purs et des lacs dormants ; le jaune fait passer dans notre esprit la vision d'objets en or ou bien celle d'un champ de blé qui ondoie au soleil ; le blanc nous remet en mémoire des lis immaculés, une nappe de neige qu'aucun pas n'a souillée, ou encore une route éclairée par les rayons de la lune ; et le vert enfin nous transporte dans de vastes prairies dont la vue nous repose ou dans de profondes forêts qu'habite le silence.

Outre l'association l'analogie contribue aussi à donner à la couleur son expression sentimentale. Il existe en effet d'intimes correspondances entre l'intensité de certaines sensations de couleur et la tonalité de tel ou tel sentiment. Comme on l'a dit avec raison [1] : « S'il est des couleurs dont la vue nous laisse indifférents, il en est qui nous

1. Paul Souriau. *L'imagination de l'artiste* (Hachette, 1901, p. 111).

affectent de quelque manière, qui sont excitantes ou déprimantes, agréables ou désagréables : par là elles présentent une analogie avec les sentiments qui augmentent ou diminuent notre tonicité morale, qui sont doux au cœur ou de nature pénible. Ainsi les couleurs claires ne sont pas seulement associées dans notre esprit à des images joyeuses ; elles correspondent vraiment, par la manière dont elles stimulent notre activité nerveuse, à l'excitation que produisent de telles images : elles nous mettent dans un état d'âme équivalent. Les couleurs pâles, effacées, incertaines, les teintes fanées et mourantes correspondront aux pensées mélancoliques, aux vagues regrets, aux tristesses sans cause d'une âme décadente et débile. »

Mais, plus encore que des couleurs, la poésie de la peinture se dégage de l'attitude des personnages représentés, des objets que le peintre s'est efforcé de reproduire et de la signification symbolique qu'ont parfois les tableaux. Les Vierges mélancoliques de Botticelli ou le Jeune Homme pensif de Michel Ange nous remettent en cet état d'inquiétude vague, si profondément poétique, où nous plongent à dix-huit ou vingt ans les aspirations mal définies de la jeunesse et ses rêves non satisfaits. Toute la poésie de la nuit ne se dégage-t-elle pas de cette toile du Luxembourg, où le peintre Demont a simplement représenté un mince filet d'eau qui coule intarissable d'un bassin, dans un champ désert que les ombres enveloppent ? Et quand nous contemplons le Chevalier aux Fleurs, de Rochegrosse, qui d'un geste à la fois très ferme et très doux écarte de sa route les visages attirants des femmes qui voudraient le détourner de sa mission sacrée, n'éprouvons-nous pas une émotion de nature poétique, en songeant à nos élans vers l'idéal, toujours suivis de défaillances ?

La sculpture elle aussi, qui nous donne avant tout des impressions de beauté pure, parfois cependant nous fait ressentir des émotions poétiques. La poésie de la sculpture se dégage beaucoup moins d'ailleurs de la perception des lignes sculpturales prises en elles-mêmes que de la contemplation des objets ou des personnages représentés au moyen de ces lignes, et souvent même beaucoup moins encore de cette vision directe de la statue que du souvenir des circonstances particulières dans lesquelles cette statue a été faite et des péripéties variées de son existence. C'est ainsi qu'à la vue de la Chimère de Christophe, qui se trouve au musée du Luxembourg, et qui de ses lèvres de femme dépose un long baiser sur le front d'un mortel, tandis que ses ongles crochus s'enfoncent dans sa poitrine ensanglantée, nous songeons aux joies divines et aux divines souffrances des hommes qui traversent la vie en nourrissant dans leur cœur des rêves impossibles ; et cette pensée est profondément poétique. De même, en présence de la Jeanne d'Arc de Chapu, aux yeux perdus dans des visions célestes, une foule de souvenirs historiques se lèvent en nous, et dans notre mémoire défile, tout empreinte d'un charme poétique, la vie entière de la sainte héroïne, depuis l'époque où, vierge illuminée, elle conversait avec les anges, jusqu'au jour où, vierge martyre, elle mourut sur le bûcher. Et quand pour la première fois nous nous trouvons, au Louvre, en face de la Vénus de Milo, bien des associations de nature poétique ne s'éveillent-elles pas en notre âme au souvenir de l'artiste inconnu, qui pour l'éternité modela cette déesse dans le marbre, ou encore à la pensée de celui qui, de longs siècles après, vint un jour la réveiller de son sommeil et la rendre à la lumière ?

Tout art a donc bien sa poésie ; et si nous avons de pré-

férence soumis à l'analyse le sentiment poétique, qui se dégage des vers, c'est parce qu'en poésie ce sentiment atteint son plus haut degré de richesse. Mais, sans vouloir rien affirmer à ce sujet, il ne nous semble pourtant pas trop aventureux d'avancer que la définition du sentiment poétique, que nous venons de formuler plus haut, tout comme l'explication que nous allons proposer du plaisir qui s'attache à ce sentiment, ont des chances de valoir également pour la poésie des vers et pour la poésie des autres arts.

CHAPITRE II

Explication du plaisir qui s'attache au sentiment poétique.

Le plaisir, dont toujours s'accompagne le sentiment poétique, vient, croyons-nous, de ce que ce sentiment à la fois nous affranchit de la servitude de l'action et nous délivre des liens de notre personnalité.

Le sentiment poétique, disons-nous, nous affranchit d'abord de la servitude de l'action. Pour qu'il puisse naître en effet, il faut, nous l'avons vu, que des associations s'éveillent en nous sans utilité pratique et comme par jeu. Or on comprend que pour des êtres ordinairement soumis à la loi d'airain de la vie active ce soit un plaisir que de pouvoir, enfin délivrés de l'esclavage de cette loi, assister en spectateurs curieux mais désintéressés au déroulement fantaisiste et capricieux de leurs états de conscience. « L'homme ne joue que là où il est pleinement homme, a dit Schiller[1], et il n'est homme complet que là où il joue. » Ce plaisir du jeu est le plaisir dont toute vie divine doit être faite. « Les anciens, dit encore Schiller[2], écartaient du front des immortels bienheureux les rides dont le souci et le travail sillonnent

1. Schiller. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (lettre XV).
2. Schiller. *Même ouvrage ; même lettre.*

la joue des mortels ; ils les affranchissaient, dans une éternelle joie, de la chaîne du devoir et de la préoccupation du but, et faisaient du loisir et de l'indifférence les dons de la nature divine, exprimant de la sorte en termes humains la condition d'une existence libre et sublime. » C'est la même idée que Schopenhauer[1] exprime en termes métaphysiques dans un très intéressant passage, qui mérite d'être cité tout au long : « Vienne une occasion extérieure ou bien une impulsion interne, qui nous enlève bien loin de l'infini torrent du vouloir, qui arrache la connaissance à la servitude de la volonté, désormais notre attention ne se portera plus sur les motifs du vouloir; elle concevra les choses indépendamment de leur rapport avec la volonté, c'est-à-dire qu'elle les considérera d'une manière désintéressée, non subjective, purement objective... Nous aurons alors trouvé naturellement et d'un seul coup ce repos que durant notre premier asservissement à la volonté nous cherchions sans cesse et qui nous fuyait toujours; nous serons parfaitement heureux. Tel est l'état exempt de douleur qu'Épicure vantait si fort comme identique au souverain bien et à la condition divine ; car tant qu'il dure, nous échappons à l'oppression humiliante de la volonté ; nous ressemblons à des prisonniers qui fêtent un jour de repos ; et notre roue d'Ixion ne tourne plus. » Ainsi donc, une fois délivrés des obligations asservissantes de la vie pratique, nous goûtons la joie de l'affranchissement, le souverain plaisir de la contemplation, qu'on disait autrefois réservé aux dieux de l'Olympe qui du ciel regardaient se mouvoir le monde, et qu'on promet encore aux âmes des élus qui dans le séjour de l'Éternel verront se dérouler

1. Schopenhauer. *Le monde comme volonté et représentation* (trad. Burdeau, t. I, p. 202 et 203, Paris, F. Alcan).

comme en un songe vague les lointains souvenirs de leur existence terrestre... Dès lors on comprend le plaisir qui s'attache au sentiment poétique, grâce auquel justement nous sommes arrachés à la nécessité de l'action.

Mais, en même temps que des chaînes de l'action, le sentiment poétique nous délie des chaînes de notre personnalité. Car, ainsi que nous l'avons montré, il consiste dans des associations qui, après s'être développées plus ou moins longtemps, finissent par se perdre dans la conscience vague que nous prenons de leur caractère indéfini. Or dans cette dernière vision, si générale et si ample, notre personne individuelle s'évanouit. Et c'est précisément, selon nous, dans cette fusion de notre personnalité avec autre chose que nous-mêmes que réside la seconde cause et la plus importante du plaisir, dont toujours s'accompagne l'émotion poétique. Si nous y réfléchissons en effet, nous voyons que les sentiments, qui remuent le plus profondément notre âme, impliquent tous un pareil évanouissement momentané de notre personne. D'où vient la joie de l'extase divine, si ce n'est de l'oubli de notre être éphémère en la vision d'un Dieu éternel et infini ? Les mystiques eux-mêmes en ont eu conscience, ainsi que le prouve ce passage de Plotin [1] : « Si quelqu'un pouvait conserver le souvenir de ce qu'il était quand il se trouvait ainsi absorbé en Dieu, il aurait en lui-même une image fidèle de Dieu. Alors en effet il était lui-même un ; il ne renfermait en lui aucune différence ni par rapport à lui-même, ni par rapport aux autres êtres. Pendant qu'il était ainsi transporté dans la région céleste, rien n'agissait en lui, ni la colère, ni la concupiscence, ni la raison, ni même la pensée ; bien plus

1. Plotin. *VIe Ennéade,* livre IX.

il n'était plus lui-même, s'il faut le dire, mais plongé dans le ravissement ou l'enthousiasme. » De même, le plaisir, que l'on goûte dans la contemplation de la nature, ne résulte-t-il pas de l'éparpillement de notre âme à travers les choses extérieures? J.-J. Rousseau[1], qui a souvent connu cet état, l'a fort bien décrit : « Je ne médite, dit-il, je ne rêve jamais plus délicieusement que quand *je m'oublie moi-même.* Je sens des extases, des ravissements inexprimables à me fondre pour ainsi dire dans le système des êtres, à m'identifier avec la nature entière. » Et l'ivresse des étreintes amoureuses ne consiste-t-elle pas aussi dans la pénétration intime de deux êtres, qui perdent l'un et l'autre la conscience de leur individualité? « Une heure, a dit Renan[2] en parlant de l'amour, où l'être le plus méchant a un mouvement de tendresse, où l'être le plus borné a le sentiment d'une communion intime avec l'univers, est sûrement une heure divine... La sensation immense qu'il éprouve, *quand il sort ainsi de lui-même,* montre qu'il touche véritablement l'infini. » Ainsi au fond de toutes nos émotions les plus fortes nous retrouvons une jouissance de nature panthéistique. Et nous connaissons maintenant la cause principale du plaisir qui s'attache au sentiment poétique.

Mais il convient d'approfondir ce dernier point et de nous demander pour quelles raisons la suppression passagère de notre personnalité nous cause une joie si profonde. D'abord souvenons-nous que, pour maintenir toujours en un faisceau solide l'ensemble de nos états de conscience, il nous faut faire un effort sans cesse renouvelé. C'est

1. J.-J. Rousseau. *Rêveries d'un promeneur solitaire* (7e promenade).
2. Renan. *Examen de conscience philosophique* (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1889). Publié dans *Feuilles détachées* (p. 423-424).

qu'apparemment la forme personnelle n'est pas la forme naturelle de notre âme. La preuve en est que dans notre vie notre personnalité ne se constitue qu'au prix de luttes continuelles contre les forces antagonistes qui, après en avoir empêché longtemps la formation, tendent toujours à la désorganiser, à la dissoudre et à disperser à tous les vents les éléments divers qui la composent. Et cette personnalité, péniblement acquise et sans cesse menacée durant notre vie, ne nous résignons-nous pas de plus en plus facilemen,t aux approches de la mort, à la voir se défaire, et n'en venons-nous pas même alors, semble-t-il[1], à en désirer l'évanouissement, fatigués que nous sommes des efforts nécessaires pour la conserver ? Quoi d'étonnant dès lors qu'au cours de notre existence les instants de relâche, où notre personnalité provisoirement s'efface, nous soient si vivement agréables !

Et d'autre part n'oublions pas que notre personnalité, à force de nous distinguer des autres hommes, finit par nous emprisonner en quelque sorte dans la solitude de notre moi. Notre âme devient alors comme un monde fermé : c'est à peine si un sourire errant sur nos lèvres ou un nuage reflété dans nos yeux avertit les personnes qui nous

1. Sur l'impression de délivrance et d'aise, que paraissent éprouver les mourants, on peut consulter l'ouvrage de Jean Finot : *La philosophie de la longévité* (Paris, Reinwald, 2e éd., 1900, p. 214-221 et p. 314). L'auteur y cite en particulier le passage, où Montaigne raconte comment, victime d'un accident, il vit la mort de près : « Il me semblait que ma vie ne me tenait plus qu'au bout des lèvres : je fermais les yeux pour ayder, ce me semble, à la pousser hors, et prenais plaisir à m'alanguir et à me laisser aller. C'estait une imagination qui ne faisait que nager superficiellement en mon âme, aussi tendre et aussi faible que tout le reste, mais à la vérité non seulement exempte de desplaisir, ains meslée à cette douceur que sentent ceux qui se laissent emporter au sommeil. Je croy que c'est ce mesme état où se trouvent ceux qu'on void défaillans de faiblesse en l'agonie de la mort. »

(Montaigne. *Essais,* Livre second, chapitre VI, *De l'exercitation.* Édition Motheau et Jouaust, t. II, p. 43.)

voient des comédies ou des drames dont elle est le théâtre ! Il est vrai qu'à défaut du langage des gestes et de la physionomie, forcément rudimentaire, nous avons la parole pour communiquer avec les autres âmes. Mais, que la faute en soit à son imperfection naturelle ou bien à la légèreté des hommes qui ne savent pas tirer parti de ses ressources, la parole n'est jamais qu'un interprète très grossier de nous-mêmes[1]. Si bien qu'en somme, malgré le langage des gestes, malgré les signes du visage et malgré l'instrument de la parole, nous demeurons enfermés dans notre âme solitaire. Chacune des âmes humaines est un foyer qui brille à l'écart ; elles ressemblent toutes, comme l'a dit si poétiquement Sully-Prudhomme[2], aux étoiles que de loin on pourrait croire voisines et qui pourtant sont à des distances infinies les unes des autres. Et, comme si ce n'était pas déjà là assez d'isolement, la différence d'éducation, l'inégalité de culture intellectuelle, la diversité des occupations et surtout cette inexplicable défiance, que les hommes se témoignent mutuellement, viennent encore élever entre elles des barrières plus hautes. Cependant il semble que plus nous sentons vivement la solitude où nous sommes, plus nous éprouvons le désir ardent d'y échapper et d'ouvrir pour ainsi dire toutes grandes les portes de notre âme. Et voilà justement pourquoi une émotion, telle que l'émotion poétique, s'accompagne pour nous d'une pareille jouissance : c'est qu'elle nous fait sortir de notre isolement, c'est

1. « Il y a tout un monde d'impressions vagues, de sensations sourdes, qui vit dans les profondeurs inconscientes de notre pensée, sorte de rêve obscur que chacun porte en soi. Or les mots, interprètes grossiers de ce monde intime, n'en laissent paraître au dehors qu'une partie infiniment petite, la plus apparente, la plus saisissable. »
(A. Darmesteter. *La vie des mots*, p. 70).

2. Sully-Prudhomme. *Solitudes (La voie lactée)*.

qu'elle nous fait en quelque sorte évader hors de nous-mêmes !

Si nous éprouvons un tel plaisir dans les instants très courts où notre personnalité s'évanouit, c'est donc parce que celle-ci, comme nous venons de le montrer, nous coûte des efforts incessants et pénibles, et que de plus elle finit par nous condamner à une solitude triste et pesante. Mais ce n'est pas tout encore ; et la joie si profonde, que nous cause ainsi la disparition passagère de notre personnalité, n'est pas faite uniquement de cette joie négative, qui consiste dans la suppression momentanée de l'effort et de la souffrance. Dans la jouissance, que nous ressentons à nous fondre au sein des êtres et des choses, il faut voir aussi, croyons-nous, en dernière analyse, la joie d'un retour à l'état primitif de notre nature, la joie de rentrer dans le grand Tout, d'où notre personne un instant s'est distinguée, simple phosphorescence fugitive, rayant d'un trait lumineux l'immensité noire du monde inconscient !

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de la vérité de ces dernières vues générales, il est un point, qui, pensons-nous, demeure établi : le plaisir, dont s'accompagne l'émotion poétique, vient de ce qu'elle nous affranchit de la servitude de l'action et nous délivre en même temps des liens étroits de notre personnalité. Or, en rattachant ainsi notre individu éphémère et isolé avec l'éternité des âges et l'infinité des êtres, le sentiment poétique arrive à nous faire vivre quelques instants de la vie totale de l'univers.

CONCLUSION

CONCLUSION

RÉPONSE A QUELQUES OBJECTIONS. — RÉSULTATS DE NOTRE ÉTUDE

Nous voici parvenu au terme de cette étude, où nous nous étions proposé de distinguer avec le plus de précision possible ce qu'il y a de proprement beau et de proprement poétique en poésie. Sur le point de conclure, nous ne faisons aucunement difficulté d'avouer que nous sommes loin sans doute d'avoir épuisé par notre analyse le contenu de la réalité, que nous avions entrepris d'étudier. Si minutieuse qu'elle s'efforce d'être, l'analyse en effet laisse toujours échapper un grand nombre d'éléments ; et surtout il est une chose que nécessairement elle néglige : c'est la composition originale des éléments groupés ensemble, c'est l'aspect particulier du tout. Ainsi nous avons été obligé, pour les étudier indépendamment, d'isoler les uns des autres les éléments variés qui constituent la beauté et la poésie des vers. Mais, en procédant de la sorte, nous avons laissé de côté ce qu'on appelle, d'un mot d'ailleurs bien vague, le souffle ou l'inspiration. Et peut-être on nous demandera dès lors si nous n'avons pas omis de considérer, en étudiant la poésie, précisément ce qu'il y a de plus profond en elle. Quelques mots de justification anticipée ne seront donc pas inutiles.

Ce qu'on est convenu d'appeler en poésie l'inspiration n'est certes pas chose facile à caractériser. Et les poètes qui ont essayé d'en donner une définition, comme Lamartine dans « L'enthousiasme » et V. Hugo dans « Mazeppa », ont bien plutôt réussi à la célébrer en vers inspirés qu'à l'analyser avec exactitude. Cependant par les comparaisons mêmes qu'ils emploient ils nous aident à apercevoir ce qu'elle doit être : Lamartine compare, on s'en souvient, l'enthousiasme qui saisit le poète à l'aigle qui enleva Ganymède aux cieux ; et V. Hugo compare l'âme qu'entraîne le souffle du génie à Mazeppa emporté par un cheval dans l'espace. Ainsi par ces images l'un et l'autre poètes ont voulu nous donner l'idée d'un mouvement vertigineux ; et c'est sur cette même idée de rapidité et d'élan qu'ils reviennent dans la seconde partie de leur pièce, où, laissant enfin de côté la comparaison choisie, ils s'efforcent de définir l'inspiration en termes plus positifs :

> Sous le Dieu mon âme oppressée
> Bondit, s'élance et bat mon sein...
>
> (Lamartine.)

> Ainsi lorsqu'un mortel, sur qui son Dieu s'étale,
> S'est vu lier vivant sur ta croupe fatale,
> Génie, ardent coursier,
> En vain il lutte hélas ! tu bondis, tu l'emportes
> Hors du monde réel, dont tu brises les portes
> Avec tes pieds d'acier...
>
> Il traverse d'un vol, sur tes ailes de flamme,
> Tous les champs du possible et les mondes de l'âme,
> Boit au fleuve éternel ;
> Dans la nuit orageuse ou la nuit étoilée...
> Sa chevelure aux crins des comètes mêlée
> Flamboie au front du ciel...
>
> (V. Hugo.)

Or, l'inspiration, croyons-nous, se réduit bien en somme au mouvement plus ou moins rapide dans lequel sont emportés tous les éléments dont les vers se composent. Grâce à cette rapidité, avec laquelle les vers passent devant les yeux du lecteur comme ils se sont pressés dans l'esprit du poète, l'impression que font sur nous les images et les rythmes croît en intensité. C'est ainsi que l'inspiration du poète en vient à nous donner une sensation très forte de vie intense et concentrée. Mais si l'inspiration a de la sorte pour résultat de porter à un plus haut degré de puissance toutes les impressions que les vers nous procurent, on voit cependant qu'elle ne renferme en elle-même aucun élément nouveau de poésie ou de beauté. Tout en reconnaissant par suite l'importance de l'inspiration poétique, qui par le mouvement qu'elle introduit dans les vers nous donne une impression de vie très puissante, nous croyons avoir suffisamment prouvé que nous n'avions pas à lui accorder de place dans l'analyse que nous avons faite des éléments de beauté et de poésie que contiennent les vers.

Une fois écartée cette première objection qui aurait tendu à démontrer l'insuffisance de nos analyses, il nous faut encore répondre par avance à une seconde objection qui tendrait à prouver l'insuffisance de nos explications. Nous avons dit en effet que, d'une part, la beauté des vers nous apparaissait comme la manifestation extérieure d'un principe rationnel d'unité et que, d'autre part, la poésie des vers nous révélait une intime solidarité de toutes les choses entre elles. Or la science et la philosophie s'efforcent, on le sait, de découvrir dans le monde la parenté des phénomènes et l'unité dernière à laquelle peut-être ils se ramènent tous. Si donc la beauté et la poésie des vers nous élèvent à la contemplation de l'unité rationnelle et du tout cosmique,

la science et la philosophie cherchent également à nous acheminer à cette même notion de l'unité et à cette même conception du tout. On peut dès lors se demander quelles différences il existe entre le travail scientifique et philosophique et l'opération par laquelle nous arrivons à saisir la beauté et la poésie des vers.

Ces différences se ramènent, nous semble-t-il, à deux principales. Tout d'abord c'est la marche de l'esprit qui ne nous paraît pas être la même dans les deux cas. En effet le philosophe et le savant partent de la constatation des phénomènes multiples et tâchent de retrouver derrière eux un principe d'unité et de solidarité. C'est au contraire du sentiment ou du pressentiment de cette unité rationnelle et de cette solidarité fondamentale des phénomènes que part le poète, pour se donner ensuite le plaisir de voir une multiplicité très grande d'éléments divers et de phénomènes variés venir se ranger sous l'unité d'une loi, en s'enchaînant les uns aux autres suivant des relations étroites. Le poète se transporte donc pour ainsi dire d'un bond au centre même du tout, qu'il embrasse ainsi dès le premier instant dans une vue synthétique ; le savant et le philosophe au contraire partent de la circonférence et tendent simplement à atteindre le centre par une marche pénible, lente et peut-être sans fin.

Et non seulement la marche de l'esprit diffère ainsi dans le travail scientifique et philosophique, et dans l'opération poétique, mais encore la faculté même qui entre en jeu. Autre chose est en effet saisir la relation abstraite qu'il y a entre deux phénomènes, autre chose apercevoir dans une vision unique les deux phénomènes en rapport. La conception du rapport qui existe, par exemple, entre les nuages et la pluie diffère essentiellement de la vision proprement

dite de ces nuages et de cette pluie. Dans le premier cas, la faculté qui intervient est l'intelligence ; dans le second, c'est la sensibilité et l'imagination. Si donc on s'avisait, par amour des simplifications excessives ou bien parce qu'on serait dupe d'analogies superficielles, de dire que la science et la philosophie ont pour but, tout comme la beauté et la poésie des vers, de nous faire saisir la parenté universelle des phénomènes et l'unité fondamentale des choses, il faudrait toutefois se bien rendre compte que la science et la philosophie tendent simplement, sans peut-être pouvoir y parvenir jamais, à nous hausser jusqu'à la conception intellectuelle de la solidarité et de l'unité des phénomènes, tandis que la beauté et la poésie des vers arrivent sans peine à nous en donner le sentiment immédiat ou tout au moins le pressentiment confus.

Après avoir réfuté — nous l'espérons du moins — deux graves objections, qu'on n'aurait sans doute pas manqué de nous faire, nous n'avons plus qu'à formuler les résultats de notre étude.

D'abord nous pensons avoir prouvé par un exemple qu'à condition de se ramifier en autant d'esthétiques particulières qu'il y a d'arts différents et à condition de toujours limiter très rigoureusement les questions, l'esthétique n'est pas une science impossible. Sans nous exagérer la valeur de notre travail, ne pouvons-nous pas en effet considérer comme assez clairement établie la distinction que nous avons faite entre le sentiment du beau et le sentiment poétique en poésie? Envisagées dans leurs manifestations psychologiques, la beauté des vers nous a paru consister dans la perception de l'unité à travers une multiplicité d'éléments variés, et la poésie des vers dans des séries ouvertes d'associations désintéressées. Examinées du point

de vue métaphysique, la beauté des vers nous a paru avoir pour fondement un principe rationnel d'ordre, et la poésie des vers un principe de solidarité universelle. Ainsi la beauté et la poésie des vers diffèrent profondément, puisqu'elles ne mettent pas en jeu la même faculté de notre âme : la première étant faite avant tout de sensations, et la seconde d'associations. Il y a par conséquent plus d'éléments organiques dans le sentiment du beau et plus d'éléments intellectuels dans le sentiment poétique : différence essentielle, d'où résulte un grand nombre de différences secondaires, que nous avons signalées plus haut en énumérant les caractères particuliers du sentiment poétique, et sur lesquelles nous n'avons pas à revenir à présent. Et si en apparence c'est un même principe d'unité qu'on peut croire découvrir au fond du sentiment du beau et du sentiment poétique, il s'en faut en réalité qu'il s'agisse dans les deux cas d'une unité semblable. Dans le sentiment du beau, en effet, c'est l'unité de l'esprit qui se retrouve à travers les choses multiples ; et dans le sentiment poétique c'est l'unité du tout cosmique qui est comme pressentie par l'esprit. En distinguant ainsi ces deux sentiments l'un de l'autre, nous croyons avoir contribué pour notre part aux progrès de la science esthétique. Car, ainsi que nous le disions au début de notre introduction, dans les sciences de l'âme la tâche du psychologue consiste à démêler dans le tout complexe, qui se présente à son observation, les éléments divers dont il se compose, en s'efforçant d'apercevoir les différences qu'il y a entre les phénomènes.

Mais les progrès de l'esthétique doivent avoir leur contrecoup dans la critique. Et nous espérons, par la distinction que nous avons établie entre le sentiment du beau et le sentiment poétique en poésie, avoir mis en garde les critiques

contre une confusion, que l'on commet trop fréquemment entre les deux notions du beau et du poétique. Quand on essaie de découvrir les lois secrètes de la poésie, ce n'est pas bien entendu pour former des poètes. Car ces lois, les poètes — ceux du moins qui méritent ce nom — les appliquent toujours d'une manière inconsciente. Mais la connaissance de ces lois peut aider les lecteurs inattentifs des poètes et même les critiques, qui sont trop souvent leurs interprètes superficiels, à voir un peu plus clair dans les impressions qu'ils reçoivent des vers. Il nous a toujours paru étrange, en particulier, qu'un critique ose dire d'un vers qu'il est beau ou poétique, sans avoir une idée nette de ce qu'est la beauté ou la poésie des vers, et non moins étrange assurément que les lecteurs se déclarent satisfaits des jugements en général si vagues des critiques. Ceux-ci croient expliquer et ceux-là croient comprendre, alors qu'en vérité tous se paient de mots. On dirait, à lire les uns et à entendre les autres, que les œuvres d'art ont été créées, non pour nous faire éprouver des émotions propres à nous secouer jusque dans les dernières profondeurs de notre être, mais simplement pour fournir aux premiers l'occasion d'un bavardage stérile bien que lucratif, et pour donner aux seconds le moyen de satisfaire leur vanité ridicule de « snobs » en disant leur mot sur tout livre à la mode. Pourtant il serait désirable qu'on ne se contentât pas d'aller ainsi répétant toujours des formules vides de sens. Passe encore que les gens du monde, voués par profession à toujours vivre à la surface des choses comme en dehors d'eux-mêmes, trouvent leur joie à débiter de vaines paroles ! Mais le critique, dont le rôle est justement d'éclairer ce public frivole et superficiel, est impardonnable, lui, de parler pour ne rien dire. Il y a vraiment une outrecuidance singulière ou tout

au moins une inexcusable légèreté à porter des jugements sur les œuvres d'art ou sur les objets et les êtres qui nous entourent, alors qu'on ignore au nom de quels principes on les porte. Nous ne sommes pas d'ailleurs le premier à relever cette étrange anomalie ; « Comment oser dire, — lisons-nous quelque part[1] —, qu'une chose est belle, si l'on n'a sur le beau lui-même que de vagues notions ? Comment vanter la grâce d'une attitude, d'un sourire, d'un mouvement, si l'on ne sait pas comment la grâce se distingue de la beauté ?... Comment se prononcer sur la laideur ou sur le ridicule, si l'on ignore quelle nuance ou quelle distance sépare ces deux manières différentes de s'éloigner de la beauté ? Si nos idées sur le sublime ne sont pas parfaitement claires, de quel droit reconnaîtrons-nous ce caractère dans une œuvre d'art ? » Et l'auteur, que nous citons, conclut très justement ainsi : « Le critique, qui veut éclairer le public ou tout au moins fixer ses propres idées, est tenu de parler avec rigueur ; il se servira des mêmes mots que la foule, mais il en connaîtra la valeur exacte. » A notre tour, nous dirons — pour nous en tenir à l'objet de notre thèse — que si tout critique à l'avenir devient capable de discerner exactement lorsqu'un vers est beau ou bien poétique et d'expliquer avec netteté pourquoi il est beau ou pourquoi poétique, sans aucun doute un grand progrès aura été accompli : du même coup les impressions des critiques gagneront alors en profondeur et en sincérité, et leurs jugements en précision et en justesse. Or puissions-nous avoir contribué par notre étude à fixer ainsi le sens de ces deux termes courants du langage de la critique !

Enfin, — et c'est là le troisième et dernier résultat que

1. Bougot. *Essai sur la critique d'art*, p. 23-24 (Paris, 1876).

nous nous flattions d'obtenir en composant ce livre —, nous voudrions avoir donné à ceux qui aiment la poésie de nouvelles et plus sérieuses raisons de l'aimer. D'ordinaire on estime la poésie pour les joies très vives qu'elle procure, pour la musique dont elle berce nos oreilles, pour les visions éclatantes ou voilées dont elle peuple notre esprit, pour l'excitation qu'elle nous communique ou pour l'état de rêve dans lequel elle nous plonge. Mais ne ressort-il pas de notre étude qu'on devrait aussi l'apprécier pour la vérité qu'elle révèle et la moralité qu'elle répand? Sans parler en effet des intuitions profondes qu'ont parfois les poètes, qu'est-ce d'une part que la beauté des vers, sinon la manifestation la plus sensible de cette force intelligente, principe d'ordre et d'unité, qui est au fond de toute chose? Et que fait la poésie des vers, si ce n'est découvrir plus ou moins clairement à nos yeux l'intime solidarité qui dans l'espace et dans le temps relie l'ensemble des objets et des êtres, et par là nous laisser entrevoir comme en une échappée rapide l'unité substantielle du monde? Or il n'y a pas, selon nous, de plus juste conception de l'univers que ce panthéisme enveloppé dans l'art exquis des poètes. Et d'autre part ne voit-on pas comment cette beauté et cette poésie des vers, à la fois par les émotions qu'elles font naître en notre cœur et par les idées qu'elles éveillent en notre esprit, deviennent l'auxiliaire naturel de la morale? Car d'un côté les joies pures et désintéressées, qu'elles nous font ressentir, nous élèvent au-dessus des intérêts grossiers et des préoccupations vulgaires, et mettent en notre âme une délicatesse qui toujours nous inspire une sainte répulsion pour l'égoïsme brutal et le vice plein de laideur. Et d'un autre côté la connaissance profonde, qu'elles arrivent à nous donner de l'intime solidarité et même de l'identité fondamentale de tous les êtres,

est merveilleusement propre à nous inspirer des sentiments très vifs de fraternité universelle, d'amour et de bonté. Dès lors nous pouvons nous demander ce qui subsiste de la célèbre condamnation, qu'au dixième livre de sa République Platon lança jadis contre la poésie. Ne lui reprochait-il pas justement d'être, en même temps qu'une maîtresse d'erreur, une séduisante corruptrice ? Mais si le poète, au contraire, comme nous venons de le voir, à la fois nous enseigne les vérités les plus hautes et nous inspire les sentiments les plus élevés, ne devrons-nous pas alors, au mépris de la sentence platonicienne, ouvrir très grandement les portes de nos villes à ce pacifique triomphateur, et dans nos cités, rajeunies au souffle vivifiant de la justice et de la vérité, l'installer, le front ceint d'une couronne, à la place d'honneur, où trônaient autrefois les rois qui sont déchus et les dieux qui sont morts ?

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

ANALYSE DES ÉLÉMENTS QU'ON TROUVE DANS LE SENTIMENT POÉTIQUE EN POÉSIE

I

La poésie qui se dégage du signe.

II

La poésie qui se dégage de la chose signifiée.

DEUXIÈME PARTIE

DÉFINITION ET EXPLICATION DU SENTIMENT POÉTIQUE EN POÉSIE

CONCLUSION

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

1490-03. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 1-04.